MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 751 6

ML
1729
Liv
Li17

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/sebastiansailers00lach

Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Denkschriften, 60. Band, 1. Abhandlung

Sebastian Sailers „Schöpfung“ in der Musik

Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von

Dr. Robert Lach

Vorgelegt in der Sitzung am 10. Februar 1915

Wien, 1916

In Kommission bei Alfred Hölder

k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler,
Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien

ML
1729
.3
L27

LIBRARY
JUL 25 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1097120

Druck von Adolf Holzhausen,
k. und k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.

Unter den noch unkatalogisierten und unbeschriebenen musikalischen Handschriften, welche in den Depots der Musikaliensammlung der k. k. Hofbibliothek Wien der bibliothekarischen Bearbeitung harren, entdeckte ich, mit den Vorarbeiten zur Inventarisierung und Katalogisierung dieser Bestände beschäftigt, u. a. auch eine allem Anscheine nach vom Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts herrührende musikalische Handschrift, bestehend aus einem in Pappe gebundenen Hefte von 35 Folios in Quer-Quartformat, dessen Vorderseite auf dem Umschlage ein Schildchen mit der Aufschrift trägt: „Curiose Auf blüzschwäbische Spreich eingerichtete Comoedie worinnen die Erschaffung der Welt, Adams und Evae vorgestellt wird; auch wie solche in das Paradeiß eingeführt und wieder hinaus vertrieben wurden." Durch die freundliche Erlaubnis meines verehrten Chefs, des Direktors der Wiener Hofbibliothek, Herrn Hofrats Prof. Dr. Josef Ritter von Karabacek, zur Veröffentlichung dieser Handschrift ermächtigt, wofür ich mir erlaube, ihm an dieser Stelle meinen wärmsten Dank ergebenst zum Ausdruck zu bringen, mache ich von dieser liebenswürdigen Ermächtigung umso dankbarer und froher Gebrauch, als dieser Fund geeignet ist, ein — wie mir scheint — ganz neues Licht in musikalischer Hinsicht über eine Persönlichkeit zu verbreiten, die bisher nur von der Literaturgeschichte her — und auch hier nur, soviel ich weiß, den engeren Kreisen der Fachgelehrten — bekannt ist. Es ist dies der schwäbische Volks- und Dialektdichter Sebastian Sailer, auf dessen Komödie „Adam und Eva" ich von bekannter literaturhistorischer Seite her aufmerksam gemacht worden war[1]) und dessen eben erwähnte Dichtung auch, wie sich bei der Vergleichung des Textes der in Rede stehenden Handschrift mit dem der bekannt gewordenen Druckausgaben der genannten Dichtung sofort auf den ersten Blick zeigt, der ersteren zugrunde liegt, allerdings in einer — auch wenn man von den in der vorliegenden Handschrift offenbar zu praktischen (Aufführungs-)Zwecken vorgenommenen, stellenweise ganz bedeutenden Kürzungen und Strichen gänzlich absieht — von der literaturgeschichtlich am meisten bekannt gewordenen Fassung, wie sie in Sixt Bachmanns[2]) oder K. D. Hasslers[3]) Ausgaben vorliegt, gelegentlich nicht unbeträchtlich abweichenden, bisweilen wieder auch diese durch Zusätze stellenweise erweiternden Redaktion. Da ich weiter unten ohnehin Gelegenheit haben werde, auf die Vergleichung des Wortlautes dieser sowie der anderen uns bekannt gewordenen Fassungen genauer einzugehen, so kann ich von einer ausführlicheren Erörterung des textkritischen Momentes hier vorläufig umso eher absehen, als dieses Moment für die Zwecke unserer Untersuchung doch ja erst in zweiter Linie, als Mittel zum Zwecke, in Betracht kommt und für uns das Interesse an der spezifisch musikalischen Seite des Problems im Vordergrunde steht. Ich möchte daher hier nur noch im allgemeinen bezüglich des Textes der vorliegenden Handschrift bemerken, daß selbe — von der infolge flüchtigen Schreibens sehr häufig, ja fast immer vorkommenden Ununterscheidbarkeit der Buchstaben a, e und o abgesehen — im großen ganzen einen recht deutlichen und leserlichen Ductus zeigt; von der aus Unkenntnis des in der Originalfassung angewendeten schwäbischen Dialekts resultierenden gelegentlichen Entstellung und Verstümmelung schwäbischer Dialektworte[4]) wird noch weiter unten — bei der literarischen Textkritik — des näheren die Rede sein. Was die musikalische Notierung anbelangt, so ist selbe im großen ganzen auffallend sauber und korrekt; nur hie und da, aber verhältnismäßig sehr selten, daß etwa ein ♯ oder ♮, eine Pause oder dergleichen fehlt! Im übrigen sind alle diese kleinen —

und, wie gesagt, recht spärlich vorkommenden — Mängel im Revisionsberichte am Schlusse der Musikbeilagen verzeichnet.

Über Sebastian Sailer als Dichter und Menschen ist eine wenn auch nicht große, so doch immerhin zur Not ausreichende Literatur[5]) vorhanden, um uns wenigstens in den gröbsten Umrissen ein ungefähres Bild von seinen Lebensumständen, seinem Schaffen und seiner Persönlichkeit zu geben; genauere Nachrichten über seinen Lebensgang zu erhalten, war allerdings auch schon seinen älteren Herausgebern nicht mehr möglich.[6]) Die Hauptquelle hiefür bleiben demnach die biographischen Notizen seines jüngeren Ordensbruders und späteren Herausgebers der ersten Gesamtausgabe der Sailerschen Dichtungen, Pfarrers P. Sixt Bachmann (geb. 1754) aus Reutlingendorf,[7]) der in den letzten Lebensjahren Sailers in das Kloster Obermarchthal eingetreten war und so mit Sailer in persönlichem Verkehre stand, auch bei seinem Tode zugegen war. Wir wissen aus des ersteren Mitteilungen (im Vorwort seiner eben erwähnten Ausgabe),[8]) daß Johann Valentini Sailer am 12. Februar 1714 in Waißenhorn bei Ulm (in der späteren kgl. bayrischen Provinz Schwaben-Neuburg)[9]) als jüngstes Kind des gräflich Fuggerschen Amtsschreibers Johann Sailer geboren war und frühzeitig in das Prämonstratenser-Reichsstift Obermarchthal (an der oberen Donau zwischen Ehingen und Riedlingen) eintrat, wo er den Klosternamen Sebastian erhielt und einige Zeit ss. canonum professor war, worauf ihm zuerst die zum Kloster gehörige Pfarre Reutlingendorf, sodann (1757) die von Dieterskirch (beide Orte in der Landschaft um den heiligen Berg Suebo, den Bussen, gelegen)[10]) übertragen wurde, woselbst er bis 1773 als Pfarrer tätig war. Nachdem er in diesem letztgenannten Jahre wegen eines Schlaganfalles in das Kloster zurückversetzt worden war, damit man ihm hier die wegen seines Zustandes notwendig gewordene bessere Pflege zuteil werden lassen könne, starb er daselbst, nach mehrmaliger Wiederholung der Schlaganfälle, an einem solchen zuletzt am 7. März 1777 im 63. Lebensjahre. Sailer war einer der berühmtesten und gebildetsten Männer seiner Zeit in Schwaben, der mit vielen gelehrten Männern des In- und Auslandes einen ausgebreiteten Briefwechsel hatte und mit ihnen, soweit er ihre Sprache beherrschte — er las die griechischen und lateinischen Klassiker sowie die besten französischen und italienischen Schriftsteller im Original, besaß tüchtige Kenntnisse im Spanischen und war auch in den orientalischen Sprachen bewandert —, in ihrer Muttersprache korrespondierte; leider sind nach seinem Tode alle diese zahlreichen Briefe verloren gegangen. Weit verbreitet war sein Ruf als ausgezeichneter Kanzelredner; als solcher wurde er denn auch von der schwäbischen Landesgenossenschaft zur Predigt[11]) am jährlichen Gedächtnisfest in der kaiserlichen Hofkapelle am 12. Heumonat 1767 nach Wien berufen, bei welcher Gelegenheit ihm die Ehre zuteil wurde, auch am kaiserlichen Hofe empfangen und von Kaiserin Maria Theresia in auszeichnendster Weise behandelt zu werden; auch in Schwaben, Franken, der Schweiz, im Allgäu und in Mähren hat er gepredigt. Mit dieser seiner Tätigkeit als Kanzelredner ging auch die als religiöser und moralischer Schriftsteller Hand in Hand, wie denn auch einschlägige deutsche und lateinische Schriften von ihm gedruckt und seinerzeit weit bekannt waren;[12]) auch als Geschichtsschreiber seines Klosters[13]) und als dessen Festspieldichter[14]) hat er sich versucht. Aber alle diese verschiedenen Äußerungen seiner Produktivität treten weit zurück hinter jener einen Seite seines Talents, die ihm eine ganz besondere, individuelle Bedeutung verschaffte und der allein es daher auch vorbehalten war, seinen Namen auf die Nachwelt und in die Literaturgeschichte zu bringen: seine Tätigkeit als satirischer Schriftsteller[15]) und als humoristischer Dialektdichter. Sailer selbst hat bekanntlich auf diese Produkte so wenig Gewicht gelegt, daß er nicht einmal für eine Veröffentlichung und Erhaltung derselben durch Druck Sorge trug; literarischer Ehrgeiz lag ihm überhaupt ferne: für ihn waren diese Werkchen nichts als Gelegenheitszeitvertreib, Kinder einer übermütigen Laune, einem fröhlichen Augenblick stegreifartig entsprungen, Allotria, die ihren Zweck erreicht, ihre Bestimmung erfüllt hatten, wenn sie für ein lustiges Stündchen Stoff zu Gelächter und Scherzen geliefert hatten, — mehr nicht, geschweige denn, daß er mit ihnen sich hätte einen Platz in der Reihe deutscher Dichter sichern wollen.[16]) Aus dieser Sorg- und Achtlosigkeit Sailers der Erhaltung seiner eigenen Schöpfungen gegenüber erklärt sich

denn auch der leider recht vernachlässigte Zustand, in dem diese auf die Nachwelt gekommen sind; denn da Sailer bei seinen Lebzeiten außer den vorhin erwähnten religiösen und historischen Schriften sowie dem Festspiel selbst nichts zum Druck befördert hat, seine Gedichte aber nur in Abschriften im Umlauf, einzelne auch in Gestalt fliegender Blätter an verschiedenen Orten, z. B. in Kreuznach, Riedlingen, Ulm u. dgl. gedruckt worden waren[17]) — aber unvollständig, unkritisch und meist mit gänzlicher Unkenntnis oder Vernachlässigung ihrer dialektischen Eigentümlichkeit,[18]) die ja gerade eines ihrer wert- und reizvollsten Hauptkunstmittel ausmacht —, zudem kein einziges Sailersches Autograph mehr erhalten war, sondern alles nur in den abweichendsten und ungenauesten Abschriften aufbewahrt wurde,[19]) so versteht man nur zu wohl den schweren Stand des Herausgebers der ersten Gesamtausgabe der Sailerschen Schriften, der, als er 42 Jahre nach Sailers Tode dessen Werke zum Zwecke der Herausgabe sammelte, auf diese herumvagierenden Abschriften, Abschriften von Abschriften und die aus solchen nach Sailers Tode gelegentlich zum Drucke gebrachten Veröffentlichungen des einen oder anderen Werkes angewiesen war, Drucke, die — nach Bachmanns Aussage im Vorwort seiner Ausgabe — so verderbt und fehlerhaft waren, „daß sie ganz von ihrer Originalität abwichen und kaum mehr kenntlich waren; denn da die mehresten Abschreiber sich mit der Sache allein begnügten, verlor sich der schwäbische Dialekt fast gänzlich, welcher doch die Hauptsache dabei seyn sollte".[20]) So sieht Bachmann sich denn auch genötigt, einzuräumen: „Ich gab mir Mühe, diesen Stücken ihre Originalität wiederzugeben, obwohl ich selbst einsehe, daß ich nicht alles geleistet habe."[21]) Ob Bachmann wenigstens teilweise noch Originalhandschriften Sailers benutzen konnte, oder ob er vielleicht aus dem Gedächtnisse Versionen, deren er sich noch von Sailers Lebzeiten her aus dessen Vorträgen erinnern mochte, ergänzt oder wiederhergestellt hat, oder ob er endlich in einzelnen Fällen nach eigenem kritischen Ermessen ergänzend, feilend, polierend eingegriffen haben mag, das alles ist jetzt nicht mehr festzustellen;[21]) sicher ist nur, daß schon Pfarrer K. D. Hassler, der Herausgeber der zweiten Gesamtausgabe von Sailers Werken, die, nachdem 1826 die Sammlung der Sailerschen Gedichte aus Dionys Kuens Verlag in den der Stettinschen Buchhandlung zu Ulm übergegangen war,[22]) von diesem letzteren Verlage 1842 veranstaltet wurde (wobei Hassler den von Bachmann gesammelten Werken Sailers noch einige seither zum Vorschein gekommene hinzufügte, so den lateinischen Prolog[23]) zur „Schöpfung" und die „Kantate auf die Aderlässe"),[24]) in seinem Vorwort ausdrücklich betont, daß zu seiner Zeit bereits kein einziges Sailersches Autograph mehr vorhanden war, sondern alles nur „in den abweichendsten und ungenauesten Abschriften aufbewahrt wurde". An der Hand unserer eigenen textkritischen Untersuchungen werden wir im Nachfolgenden weiter unten bald Gelegenheit haben, uns aus eigener Anschauung zu überzeugen, wie sehr berechtigt die vorhin zitierte Klage Bachmanns über die mannigfaltig verbreiteten fehlerhaften und verderbten Versionen war, d. h. wie groß und verschiedenartig schon in dem engbegrenzten Felde unserer Untersuchungen allein die Zahl der von uns zu vermerkenden Diskrepanzen ist. Bezüglich der einzelnen hier in Betracht kommenden Details verweise ich den aufmerksamen Leser auf die eingehende Vergleichung des hier veröffentlichten Wortlautes der uns vorliegenden Handschriften mit dem Bachmannschen und Hasslerschen Text sowie auf die nachfolgenden textkritischen Untersuchungen.

Was Sailers Komödien[25]) — und unter diesen speziell seinen biblischen Stoffen entnommenen — ihre ganz einzigartige Stellung in der deutschen Literatur verschafft, das ist — abgesehen von dem in ihnen zutage tretenden urwüchsigen Humor und der ungemein glücklichen Verwertung des von Sailer virtuosenhaft gehandhabten und spielend beherrschten schwäbischen Volksdialektes zu derbkomischen Zwecken — die förmlich aristophanische Kühnheit, mit der der Dichter Gestalten der religiösen Mythe und der biblischen Sage für burleske und travestierende Zwecke heranzieht und mit ihnen umspringt, unbekümmert darum, ob er damit nicht etwa in den Kreisen frommer, aber allzu streng am Buchstaben hängender und engherziger Gemüter Anstoß oder Empörung erregen könne. In der Tat hat es denn auch an Inkriminationen von dieser Seite her nicht gefehlt, wie denn schon sowohl bei Lebzeiten Sailers, als auch 42 Jahre nach seinem Tode — beim Erscheinen der Bachmannschen Gesamt-

ausgabe — gegen diese seitens gewisser kirchlicher Kreise der Vorwurf der Gemeinheit und Profanation heiliger Dinge erhoben wurde, allerdings aber glücklicherweise ohne praktischen Erfolg, denn mit Recht wurde schon damals seitens anderer kirchlicher, katholischer Blätter und auch später[26]) jederzeit darauf hingewiesen, daß dann auch die Mysterien, geistlichen Farcen, Fastnachts- und Mirakelspiele des Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert hinein mit ihrer Mischung derb-komischer, ja oft direkt obszöner Elemente mit religiösen nicht hätten geduldet werden dürfen, und doch seien diese Stücke von der Kirche nicht bloß toleriert, sondern sogar begünstigt worden. Hatten doch sogar die auf dem Konzil von Konstanz versammelten Bischöfe und Kardinäle derartige Spiele, unter denen namentlich eines: „Die Annuntiation der Maria und die Geburt Christi" wegen des Gemisches von profanen und frommen Elementen großes Aufsehen erregte, aufführen lassen, und der Geschmack an solchen Stücken hatte sich im 15. Jahrhundert derart verbreitet, daß auch aus späterer Zeit in katholischen Städten oft jährlich gefeierte Schauspiele dieser Art bekannt genug sind.[27]) In der Tat knüpfen denn auch die Sailerschen Stücke unverkennbar an diese mittelalterlichen Schauspiele an, und daß diese Rezeption des alten Stils keine zufällige gewesen, sondern daß Sailer wohl durch die Lektüre derartiger Spiele zu seinen eigenen biblischen Komödien angeregt worden sein mag, hiefür spricht wohl die Tatsache, daß er sich für dieses Gebiet lebhaft interessierte, wie dies sein 1775 bei Lentner in München erschienenes Werk: „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi, in Oratorien aufgeführet" (8°)[28]) bezeugt. Wie dem nun auch immer sein mag: sicher ist, daß den Sailerschen biblischen Komödien schon in der eben erwähnten, sozusagen entwicklungsgeschichtlichen Hinsicht — wegen ihrer Abstammung vom geistlichen Schauspiele des Mittelalters — eine besondere Stellung zukommt, und daß diese ihre Bedeutung noch gesteigert wird, wenn man jene neuzeitlichen dramatischen Formen ins Auge faßt, zu denen sie den Übergang und die Vermittlung bilden: das Singspiel und die Operette des 18. Jahrhunderts. Mit dem Hinweise auf diese ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung als Übergangsformen und Mittelglieder zwischen den beiden erwähnten Genres — dem geistlichen und weltlichen — ist ihre Bedeutung wohl hinlänglich gekennzeichnet. Die „Schöpfung" nun, der speziell wir uns hiemit zuwenden, ist unter Sailers Werken wohl unbestritten an erster Stelle anzuführen: nicht bloß in chronologischer Hinsicht — wahrscheinlich war sie Sailers literarischer Erstling und erlebte im November 1743 vor den Klosterherren von Schussenried ihre Premiere (bezüglich der chronologischen Reihenfolge der übrigen Sailerschen Werke fehlt jeder Anhaltspunkt)[29]) —, sondern auch ihrem inneren Werte nach: mit dem „Fall Luzifers" und den „Schwäbischen heiligen drei Königen" zusammen bildet sie sozusagen eine biblische Trilogie, in der Sailers Vorzüge und Originalität von allen seinen Werken am glänzendsten hervortritt und in der ihr selbst der Ehrenplatz zukommt. Der beste Beweis für diese ihr allgemein zuerkannte besondere Wertschätzung gegenüber den übrigen Sailerschen Dichtungen ist wohl die Tatsache, daß sie unter allen seinen Werken die häufigsten Druckauflagen erlebt hat; während z. B. der „Luzifer" oder die „Schultheißenwahl zu Limmelsdorf" vor ihrem Erscheinen in der ersten Gesamtausgabe nur je einmal gedruckt worden waren,[30]) waren der ‚Schöpfung' bis dahin nicht weniger als 6 Ausgaben zuteil geworden,[31]) und auch nach 1819 erlebte sie — von den verschiedenen oben angeführten Gesamtausgaben selbstverständlich ganz abgesehen — noch verschiedene Sonderausgaben.[32]) Ob oder inwieweit allerdings von dem durch diese zahlreichen Ausgaben sich bekundenden Interesse an Sailers „Schöpfung" nicht wenigstens ein gewisser Prozentsatz als mehr dem rein Stofflichen des Sujets denn der Sailerschen Dichtung an sich geltend in Abzug zu bringen sein mag, ist eine andere Frage, auf die hier näher einzugehen nicht im Rahmen unserer Aufgabe liegt; jedenfalls darf nicht übersehen werden, daß dem Sujet des Sündenfalles Adams und Evens von jeher — und ganz besonders im 17. und 18. Jahrhundert — in der dramatischen und musikalisch-dramatischen Literatur ein außergewöhnlich hohes Interesse zugewendet und demzufolge auch eine besonders häufige Bearbeitung zuteil geworden war: ich erinnere hier nur an seine Verwertung als Stoff zu Oratorien[33]) einerseits, zu Singspielen und Operetten[34]) in Deutschland andererseits. Wenn also Sailer

seiner „Schöpfung" die Form eines derb-komischen Singspiels gab, so war er auch auf diesem engeren Gebiete nicht ohne Vorgänger, sondern trat damit — allerdings vollkommen originell und unabhängig — in eine Reihe von Bearbeitern dieses Sujets, die — wenn auch vielleicht mit ungleichen Kräften — doch Ähnliches angestrebt hatten, wie er nun brachte.

Wenden wir uns nun nach dieser allgemeinen Würdigung der literaturgeschichtlichen Stellung Sailers der Betrachtung der in unserer Handschrift vorliegenden Textfassung seiner Komödie von der „Erschaffung Adams und Evae" zu, so ist die Frage, die sich hier zunächst aufdrängt, die: in welchem Verhältnis der Text unserer Handschrift zu dem von den Druckausgaben der Sailerschen Dichtung her bekannten, also zunächst in erster Linie der Bachmannschen und Hasslerschen sowie eventuell sonst noch zu eruierender divergierender Fassungen, stehe. Um nicht bei der Untersuchung der zweiten, später zu erörternden Handschrift, der Karlsruher Handschrift, separat neuerlich auf diesen Punkt zurückkommen zu müssen, sei es gestattet, gleich hier zusammenfassend unter einem alle jene Textfassungen (sowohl in Handschriften als in Druckausgaben) zum Vergleich heranzuziehen und auf ihre Übereinstimmung oder Abweichung von einander hin zu überblicken, die für unseren Untersuchungszweck in Betracht kommen! Es sind dies von Handschriften die eingangs vorgeführte Wiener Handschrift (Sigle: W.), die weiter unten noch eingehender zu erörternde Karlsruher Handschrift (Sigle: K.), die im Museum Ferdinandeum in Innsbruck verwahrte Handschrift mit der Signatur: F. B. 9371 (Sigle: I.), sowie endlich die beiden Handschriften Cod. 19.302 und 19.198 der Wiener Hofbibliothek, von Druckausgaben die Hasslersche — als Repräsentant der auf Sixtus Bachmann zurückgehenden Tradition — und zwei Drucke aus den Jahren 1783 und 1784: „Adams und Evens Erschaffung und ihr Sündenfall. Ein geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang: aus dem Schwäbischen ins Österreichische versetzt. 1783", bezw.: „Melodrama Adam und Eva im Paradeiß. Ein musikalisches Bauernspiel vom Jahre 1250 in vier Aufzügen, verfaßt von Sebastian Relies O. S. B., verbessert und vermehret von M. H. und A. M. zur privat Unterhaltung, musikalischer Dilettanten, aus dem Schwäbischen in die Oesterreicher Bauernsprache übersetzet. 1784." Was nun das Verhältnis dieser Fassungen zu einander anbelangt, gestaltet sich dies im einzelnen folgendermaßen: die drei erstangeführten Handschriften stimmen, von kleinen Divergenzen sprachlicher Natur abgesehen, die gleich im folgenden ausführlicher zur Sprache kommen sollen, in allem Wesentlichen vollkommen überein, d. h. sie lassen deutlich erkennen, daß sie alle drei nur Abschriften, bezw. Bearbeitungen eines und desselben Urtextes sind, der in der Karlsruher Handschrift den schwäbischen Originaldialekt noch getreuer bewahrt hat als in der Innsbrucker Handschrift, wo in deutlich erkennbarer Verdolmetschungsabsicht zahlreiche Dialektausdrücke absichtlich durch Annäherung an die betreffenden schriftsprachlichen Formen gemildert oder direkt durch Ausdrücke der Schriftsprache ersetzt worden sind, und vor allem in der Wiener Handschrift, wo die Mehrheit dialektischer Formen (zum Teil infolge offenkundig ersichtlicher Unkenntnis des schwäbischen Dialektes seitens des Schreibers) entweder durch irrige Wiedergabe verwischt und durch an die Schriftsprache sich annähernde Wortformen ersetzt oder wenigstens nicht durchwegs mit jener Genauigkeit wiedergegeben ist, wie sie die ersterwähnte Handschrift aufweist. Man kann hiebei drei Hauptgruppen von Divergenzen unterscheiden: 1. entweder sind die in der Karlsruher Handschrift dialektgetreu notierten Wortformen in der Wiener Handschrift zwar noch unter Wahrung des schwäbischen Dialektkolorites, aber in weniger getreuer schriftlicher Fixierung der dialektischen Vokalisation oder unter Annäherung an den österreichischen Dialekt beibehalten, oder 2. der Wiener Schreiber wußte in offenkundiger Unkenntnis des schwäbischen Dialektes mit den betreffenden Dialektworten nichts anzufangen, las sie irrig, schrieb sie falsch ab und ersetzte sie so durch unrichtige, oft direkt sinnlose Worte, oder 3. er ersetzte sie unwillkürlich und ohne es zu wollen durch die entsprechenden Worte der Schriftsprache.

Geht man auf diese Gesichtspunkte hin beispielsweise den I. Actus durch, so stößt man auf folgende nach den einzelnen Gruppen geordnete Fälle:

I. Gruppe.

Karlsruher Handschrift.	Wiener Handschrift.
gebeahra	gebehra
eaba	eba
earda	erda
wunder-scheane	wunderschöane
stokhfoistera	stockfinstera
rausmiessa	rausmüssa
Schiffer	Schüfer
leabig	liablig
woat	woart
oath	oarth
it umasunst	nit umsonscht
geaba	geba
gea	geha
zoista à	z airst an
hoasa	haasa
diene	dena
thua	thu
Kuha	Kuh
Schoda	Schada
Woda	Wada
iabis	epis
steahla	stehla
nohma	nama
weart	werd
vo deam	voarm
woist zimle lizel im studi	isch epas z flaul (sic!) zu dear Studi
grea	greacht
geassa	gessa
vergeassa	vergessa
it	nit
iezat	iezet

II. Gruppe.

Karlsruher Handschrift.	Wiener Handschrift.
Zoichna	Zwigna
wieni mui	wi ni mui
à	ä
weni, mei	moni mei
gealt	gialt
frey	fra
Goist undts leaba	Goist mit Liaba
ei geaba	eigiaba
papeir . . . räuh'r	papier . . . reühr
Zauschluepferla	Zauschnüpferla
Höga	Heza
Meisla	Moisla
Widhopf	Wikhopf
Gizla	Zizla
thoilats	thalands
à Verwanter	Averwandten
deam spital	dem Ppitl
zbethogi znegst	zbata gez znästa
bärle	Paarli
gschorrat	gschmorglet

III. Gruppe.

Karlsruher Handschrift.	Wiener Handschrift.
wia dea	wie der
Breatter	Bretter
älles	alles
Herzgriebla	Herzgrüble
sogat	saget
zat . . . at	zart . . . art
Obs	Obst
scheane	schöne
Schneapfa	Schnepfa
dearfst	darfst
deam	dem
Schnobel	Schnabel
wür	wir
seyest à fruid	seyest und Freund
da	die
it so augschlacht	nit gar so ungschlacht
nu	nur.

Sonstige Verschiedenheiten sind endlich noch gelegentliche Umstellungen von zwei oder mehreren Versen oder Satzgliedern, wie z. B.:

Karlsruher Handschrift.	Wiener Handschrift.
no möss, no stahl, no holz no bui	no Zink no Marvel no vo Stui
no zinckh no marffel no vom stui	no Möß no Stal no Holz no Bui,

sowie Zusätze oder Hinwegfall einzelner Strophen, Verse, beziehungsweise Sätze in der einen Handschrift, die in der anderen fehlen, beziehungsweise vorhanden sind, z. B.:

Karlsruher Handschrift.	Wiener Handschrift.
no vo lumpa no vom zwilch	
no vom barchat no vom trilch	. . .

Karlsruher Handschrift.	Wiener Handschrift.
schaaf balat me me me	. . .
recit.: nui do niber gehe,	. . .
du bist holt à schoaf.	. . .
wie spricht der Hundt?	. . .
Hundt latrat wu wu wu.	. . .
älle, älle mit à nonder	. . .
i möcht doch au sey sealb ander.	
. . .	Kascht ja Gott will dear Zeit erwarta
	gang umer a weil im Garta.
Jo wohl redle, i noahm iabis andres darfür.	Jo du hosts verrota schier.
. . .	Adams 6 letzte Verse am Schlusse des I. Actus.

oder endlich auch gelegentliche kleine Varianten des Ausdruckes für den gleichen Sinn, so z. B.:

Karlsruher Handschrift.	Wiener Handschrift.
ist au älz no uiam Verlanga gwea?	Ist älles no uiram Willa gschea?
Könti jo nimai so leaba.	So möcht' i glei gar nimma leaba.
as ist no lang biß znacht.	Es ischt ja no lang gnug bis Nacht.
soll à gspähne à deiner seita stau.	soll oina an deir Saita stui.

usw. Sonst ist noch zu bemerken, daß eine in der Karlsruher Handschrift mehrmals vorkommende Erscheinung die ist, daß der dialektische Diphthong ua bisweilen als uha geschrieben wird, wie z. B. Kuha (statt Kuah, gereimt auf thua), analog auch ea oder ee als ehe (z. B. Mehera statt Meahra), wofür dann in der Wiener Handschrift die betreffenden Schriftspracheformen oder auch die entsprechenden gewöhnlichen Formen des schwäbischen Dialekts stehen: Kuh, beziehungsweise Meara.

Diese hier angeführten Beispiele aus dem I. Akt mögen zum Belege des soeben über das Verhältnis der beiden Handschriften zu einander Ausgeführten genügen; im übrigen genügt die Einsichtnahme in die Beilagen I und II, um den aufmerksamen Leser in den Stand zu setzen, sich von jedem einzelnen Detail der beiden in Rede stehenden handschriftlichen Textfassungen ein genaues Bild — auch bezüglich der beiden übrigen Akte — zu verschaffen und sich von der wahrheitsgetreuen Übereinstimmung der obigen Ausführungen mit dem objektiven Sachverhalt zu überzeugen.

Eine Stelle, die mir für die Beurteilung der Wiener Handschrift sowohl in textkritischer Hinsicht als auch hinsichtlich ihrer Stellung in der Entwicklungsreihe der Handschriften wie Druckausgaben der „Schöpfung" von besonderer Wichtigkeit zu sein scheint, ist der in ihr enthaltene Passus der 6 letzten Verse Adams am Schlusse des I. Aktes („I hätt do gmoit, Gott Vater hat mi au zum Essa mit gnomma" usw.). Die echt Sailersche Urwüchsigkeit dieses Einfalls, die um so stärker hervortritt, wenn man damit die unvergleichlich mattere und farblosere Fassung dieses Schlusses in den übrigen Handschriften und Druckausgaben der „Schöpfung" vergleicht (K.: „Ey so sey es, Gott gseangens 's iassa" usw.), legt unwillkürlich die Vermutung nahe, ob man an dieser Stelle nicht einen echten, authentischen Sailerschen Wortlaut vor sich habe. Leider widerspricht dem nun aber die Tatsache, daß diese Stelle auch nicht in einer einzigen der sonstigen vorher angeführten Überlieferungen anzutreffen ist, sondern daß letztere vielmehr alle einstimmig den reizloseren, matteren Schluß haben, daß namentlich auch die Karlsruher und Innsbrucker Handschrift sowie der Druck von 1783, in denen wir offenbar die ältesten (wenigstens von den bis jetzt eruierten) Fassungen zu erblicken haben, davon nichts wissen. (Von welcher Wichtigkeit für die Beurteilung der entwicklungsgeschichtlichen Stellung unserer Handschrift die Tatsache ist, daß auch im

Cod. 19.302 diese Stelle noch nicht vorkommt, wird weiter unten noch ausführlicher zur Sprache kommen.) So bleibt denn, angesichts dieses Umstandes, nichts anderes übrig, als diese Stelle trotz ihrer unbestreitbaren Vorzüge vor der Fassung in den übrigen Überlieferungen für unecht, d. i. für erst vom Schreiber der Wiener Handschrift interpoliert, zu erklären und aus dem zu rekonstruierenden Zusammenhang des Sailerschen Urtextes zu verweisen. Für die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Wiener Handschrift aber ergibt sich hieraus ein neues Argument, und zwar in dem Sinne, daß, wenn diese Handschrift, die sonst in allen übrigen Details mit den anderen Handschriften und Drucken übereinstimmt, gerade nur an dieser einen Stelle noch den in Rede stehenden Zusatz bringt, sie offenbar jene anderen Fassungen, beziehungsweise deren Vorlagen, zeitlich voraussetzt und mithin als eines der jüngsten und letzten Glieder, wenn nicht — eventuell vom Drucke 1784 abgesehen, den wir gleich im folgenden weiter unten näher ins Auge fassen werden — als d a s jüngste und letzte Glied in der Entwicklungsgeschichte der Versionen der „Schöpfung" zu betrachten ist.

Bezüglich der dritten der oben aufgezählten Handschriften, der des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, können wir uns hier um so kürzer fassen, als, wie wir uns gleich im folgenden zu überzeugen Gelegenheit haben werden, dieser Handschrift keinerlei weitere Einflußnahme auf den Gang unserer Beweisführung als höchstens die einer Bekräftigung und Bestätigung der Richtigkeit des von uns eingeschlagenen Weges zuzuerkennen ist. Die Handschrift (Signatur: F[erdinandea] B[ibliotheca] 9371) ist ein Heftchen von Oktavformat, 7 Fol. stark, halbbrüchig zusammengefaltet und auf jeder Seite doppelspaltig beschrieben; auf dem Umschlag trägt sie den Titel:

Creatio Adami
Ejusque
in Paradisum introductio
Reatus culpa et Poena
Authore
Cl. Dño Sebastiano Sailer
. . . . . .
1744.

Zwischen der letzten Zeile dieses Titels, dem Namen Sailers, und der Jahreszahl 1744, also an der hier durch . . . . . angedeuteten Stelle, ist ein länglicher, rechteckiger Streifen aus dem Papierblatte herausgeschnitten; offenbar hatte auf der herausgeschnittenen Stelle ein Zusatz zu dem Namen des Autors (etwa — ähnlich dem Titelblatte der Karlsruher Handschrift —: Ord. Praemonstr. Marchtalli professo) oder dergleichen gestanden. Auf Fol. 2ª steht der auch von Greinz (l. c. p. 6) erwähnte lateinische Prolog, den ich, weil er von der in Owlglass' Gesamtausgabe wiedergegebenen Fassung in mehreren nicht unwesentlichen Punkten nicht unbeträchtlich abweicht — und zwar zu seinem Vorteile! —, im Anhange am Schlusse dieser Abhandlung in extenso wiedergebe; vor allem auf die beiden Stellen „fluunt in ora salivae" und „considerent simplices Suevi" möchte ich hier besonders aufmerksam machen, da von den korrespondierenden Stellen in Owlglass' Fassung die erste grammatisch inkorrekt ist (fluunt in or*e*), die zweite keinen Sinn gibt (considerent simplices salvi, was auf einem evidenten Lesefehler des Abschreibers beruht!). Auf der Rückseite des Blattes ist sodann ein Personenverzeichnis angebracht, worauf auf fol. 3a der Text beginnt, der bis auf die unterste Zeile des letzten Blattes (fol. 7 b, d. i. p. 14) fortläuft, wo die Handschrift mit den Worten Gott Vaters „oder i laß ui mit da Hunda nausheza" abbricht. Daß die Handschrift ursprünglich aber vollständig gewesen sein, d. h. die gesamte Dichtung bis zum Schlusse enthalten haben muß, geht aus der Tatsache hervor, daß, wie die Heftung der Blätter deutlich ersichtlich macht, mit fol. 7 b einfach die erste Lage Papier zu Ende war und die nächstfolgenden Worte die zweite Lage, also ein zweites Heftchen, eröffnen mußten. Duktus der Handschrift, Papier und Tinte tragen deutlich den Charakter der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an sich, so daß die Handschrift also als ungefähr gleichzeitig mit der Karlsruher und älter als die Wiener Handschrift anzusetzen ist. Was nun die Textfassung der Innsbrucker Handschrift (I.) selbst anbelangt, so läßt sich deren Verhältnis zu den beiden anderen vorhin besprochenen Handschriften in Kürze dahin zusammenfassen, daß, wie schon oben bemerkt wurde, I. sich vollkommen an K. und W. anschließt, und zwar in der Weise, daß an Stellen, wo sie von der einen abweicht, sie mit der anderen zu-

sammengeht und umgekehrt. Einige wenige Stellen, wo sie von beiden divergiert, sind entweder ganz belanglose Nebensächlichkeiten (so z. B. Ersetzung streng dialektischer Formen durch die entsprechenden Ausdrücke der Schriftsprache, Umstellung von Versgliedern u. dgl.), oder sie ersetzen in deutlich erkennbarer Verdolmetschungsabsicht allzuschwer verständliche schwäbische Idiotismen durch allgemeiner verständliche, gemilderte, d. h. der schriftsprachlichen Form angenäherte Dialektformen oder auch ganz durch Ausdrücke der Schriftsprache (z. B. „Neper" durch „Bleywag", „gschmorglet" durch „schnurat", „Himpeler" durch „armer Ma", „Holdergsälz" durch „Holder-Salz", „baimm Hayerle ä Hauseri" durch „beim Pfarrer a Häuserin" usw.) oder aber sie zeigen deutlich die Tendenz, allzugroße Derbheiten des Ausdrucks zu mildern und durch weniger grobkörnige zu ersetzen (so z. B. „ä Dreck ischt mei Sach" durch: „nuiz ist mein Sach", „Nonafürz" durch „Da ander Sacha", „Du bist holt a Esel" durch „Da hast du dein Sächle", „Lueder, Bästi, verdammte Kanali" durch „O du Besti, du Kanali", „in Dreck bissa" durch „Holz ufbissa", „oder die Sau" durch „od den Bettl" u. dgl.); an zwei Stellen endlich sind in den ursprünglichen Text zwei Lokalanspielungen interpoliert worden („i will di scho zwicka und auf Buchla ins Zuchthaus schicka" und statt: „uf da Bussa wahlfarta gau": „uf Mariainsihl wallfarta gäun"). Sonstige Weglassungen, bezw. Zusätze zum Texte der Wiener Handschrift betreffen entweder ganz geringfügige Kleinigkeiten oder (die Zusätze) gehen auf den Text der Karlsruher Handschrift zurück, den sie ganz unverändert wiederbringen (so z. B. an der Stelle: „Ka ma denn dös Ding nimma vermittla" etc., oder in Evas Klagegesang die Strophen 8—10). Der einzige größere Zusatz, der durch keine andere Handschrift wie auch durch keinen Druck sonst als authentisch bezeugt wird und daher als unecht, d. h. als der Fassung des Sailerschen Urtextes erst später hinzugefügt, zu betrachten ist, sind die Worte Adams an Eva im III. Akt: „Wenn du nu witt Öpfl fressa" etc. Was die Wiedergabe des Dialektes anbelangt, so nimmt die Innsbrucker Handschrift auch hier durchaus eine zwischen der Karlsruher und Wiener Handschrift vermittelnde Haltung ein, insoferne sie bald die dialektischen Formen der einen, bald die der andern aufweist, ohne jedoch dabei eine bestimmte Konsequenz in der Verwendung der Formen zu befolgen. Wo die dialektischen Formen streng beibehalten worden sind, sind es gewöhnlich die der Karlsruher Handschrift (z. B. „zearsta" gegenüber „zaista" der Wiener, „leaba" gegenüber „liaba", „eaba" gegenüber „eba" der Wiener usw.); doch ist auch hier keinerlei bestimmte Konsequenz wahrzunehmen, sondern es finden sich oft in ganz knapper Aufeinanderfolge nacheinander neben den strenger beobachteten dialektischen Ausdrücken gemilderte, d. i. der Schriftsprache angenäherte Formen (z. B. neben „leaba" auch „leba", neben „geassa" auch „gessa", neben „ais" oder „is" auch „uns" u. dgl.). Überhaupt wendet die Innsbrucker Handschrift sehr häufig mit Vorliebe statt der streng dialektischen Formen der Karlsruher und Wiener Handschrift solche gemilderte Formen an, so daß oft mehrere Worte nacheinander fast ganz schrifthochdeutsch sind; allerdings stehen dem auch wieder zahlreiche Fälle gegenüber, wo die Innsbrucker Handschrift statt der loseren Formen der Wiener Handschrift (seltener der Karlsruher Handschrift, da diese, wie wir schon oben gehört haben, die dialektischen Eigentümlichkeiten überhaupt viel strenger und genauer wahrt als die Wiener) die strengeren Dialektformen hat, z. B. statt „Teufel" der Wiener: „Tuifl", statt „gessa": „geassa", statt „Schürz": „Schuerz" usw. Sehr häufig sind die Unterschiede zwischen den in der Innsbrucker Handschrift gebrauchten dialektischen Formen von den in den beiden anderen Handschriften vorkommenden abweichenden mehr orthographischer als sprachlicher Natur, sozusagen nur für das Auge, wie z. B. „ghearth", „mier", „diena", „wiega", „thue", „laun" gegenüber „kairt", „mir", „diana", „wiaga", „thua", „lau" der Karlsruher, „ellz" und „drein" gegenüber „ällz" und „drai" der Wiener Handschrift (dies gilt namentlich vielen Dialektformen der Karlsruher Handschrift gegenüber); häufig aber gehen sie allerdings auch auf ein abweichendes Vokalisierungsprinzip zurück, so z. B. „moint", „Maisterschaft", „aiser", „oins", „Rais" der Innsbrucker gegenüber „muinat", „Moister", „uiser", „uis", „Roiß" der Wiener Handschrift usw. Es würde zu weit führen, auf die einzelnen Details aller dieser Abweichungen, bezw. Kate-

gorien von Abweichungen näher einzugehen; alles in allem betrachtet, lassen sich die Ergebnisse der Untersuchung der Innsbrucker Handschrift dahin zusammenfassen, daß diese Handschrift ganz unverkennbar auf genau dieselbe Vorlage zurückgeht wie die Karlsruher und die Wiener Handschrift, und daß sie zwischen diesen letzteren beiden ihren Schwesterhandschriften eine vermittelnde Stellung einnimmt, insoferne sie sich in Fällen, wo diese von einander abweichen, bald der einen, bald der anderen anschließt. In der Behandlung des Dialektes ist sie im großen ganzen weniger exakt als die Karlsruher und sorgfältiger als die Wiener Handschrift; in dieser Hinsicht ist namentlich wichtig, daß einige Stellen, die in der Wiener Handschrift ganz verderbt und (infolge mangelnden Verständnisses der dialektischen Formen) sinnlos wiedergegeben sind, in der Innsbrucker vollkommen richtigen und korrekten Wortlaut haben (so z. B. gegenüber „Zwigna", „Goist mit Liaba", „Zizla", „Ppitl", „z'bata gez znästa", „zu siara", „verzei", „Schüsselballa", „doch" der Wiener Handschrift: „Zaichna", „Goist unds Leaba", „Kizla", „Spitl", „z'Bethagen negsten", „pussiera", „vor Peyn", „Schlüsselballa", „Joch"), so daß erst durch Vergleichung mit dem Wortlaut der Innsbrucker Handschrift verständlich wird, was eigentlich der Sinn der betreffenden Stelle der Wiener Handschrift sein soll. Die zahlreichen Stellen, an denen dialektische Ausdrücke, sei es durch verdolmetschende schriftsprachliche Worte, sei es durch andere, an die hochdeutsche Schriftsprache angenäherte, gemilderte Dialektformen wiedergegeben, sowie allzugroße Derbheiten durch weniger starke Wendungen ersetzt worden sind, legen den Schluß nahe, daß die Innsbrucker Handschrift für Zwecke der Aufführung vor Kreisen angefertigt wurde, bei denen die betreffenden beseitigten original-schwäbischen Dialektformen auf kein Verständnis rechnen gekonnt, bezw. die Derbheiten Anstoß erregt hätten (also etwa für höfische Festlichkeiten?). Und wie in den oben erwähnten Hinsichten, so zeigt sich auch rücksichtlich des Maßes der am Sailerschen Text vorgenommenen Abstriche und Kürzungen die Mittelstellung zwischen K. und W.; während I. einerseits mit K. eine ganze Reihe von Stellen gemeinsam hat, die in W. weggelassen wurden (so in Akt I: „it von Lumpa, it von Zwilch" etc., die Ansprache an das Schaf, die Worte: „äll, äll miteinander, i möcht do au sein selbander", „Ka ma denn dös Ding nimma vermittla", die drei letzten Strophen von Evas Klagelied u. dgl.), haben K. und W. andererseits wieder die Strophe 7 (bezw. in K: 6) von Gott Vaters Arie Nr. XXIV, die Stelle „und Aiva, sei Weib damit, bis sie gstrofet, vor gang i it" u. a. dgl. gemeinsam, die wieder in I. weggelassen sind, so daß also auch nach dem Maße der vorgenommenen Kürzungen und Striche, in aufsteigender Reihe geordnet, sich die Kette ergibt: K., I., W. Auch zeitlich dürfte allem Anscheine nach diese Handschrift I. vermittelnd zwischen den beiden anderen stehen, so wie sie in rein formaler Hinsicht diese Stellung einnimmt. Denn offenbar kommt der auf dem Titelblatt unter dem Autornamen vermerkten Jahreszahl 1744 keinerlei andere Bedeutung als die der Angabe der Entstehung oder Erstaufführung des Stückes als solchen zu, keineswegs die eines eventuellen Datums der Anfertigung der Abschrift (in diesem Falle hätte der Schreiber jedenfalls das Datum nicht beim Namen des Dichters unter dem Titel des Stückes angebracht, sondern getrennt davon abseits, etwa in der Ecke rechts unten, wie dies sonst gewöhnlich die Gepflogenheit ist; zudem haben wir ja schon oben, eingangs dieser Studie, gehört, daß wirklich 1743 das Datum der Erstaufführung der „Schöpfung" vor den Chorherren von Schussenried war! Es dürfte hier also offenbar eine auf ungenaue Erinnerung oder auf Hörensagen, bezw. flüchtige Mitteilung von dritter Seite zurückgehende, annäherungsweise schätzende Rückdatierung in die [vermeintliche] Zeit der Erstaufführung des Stückes vorliegen). So bilden denn die drei Handschriften: K., I., W. eine Reihe unmittelbar sich aneinander angliedernder Abschriften, bezw. Bearbeitungen einer und derselben gemeinsamen Vorlage, wobei die K. als das älteste, I. als das mittlere und W. als das jüngste Glied in der Reihe zu betrachten sein dürfte. Die aus der Verwandtschaft dieser drei Handschriften erschlossene gemeinsame Vorlage dürfte dahin zu charakterisieren sein, daß sie außer den allen drei Handschriften gemeinsamen Textpartien auch noch die drei (in K. und I. mitgeteilten) letzten Strophen von Evas Klagelied, die von W. und K. beibehaltene 7. (bezw. 6.) Strophe von Nr. XXIV, die Stelle

„ka ma denn dös Ding nimma vermittla?" und die übrigen, in den soeben vorhin entwickelten Ausführungen bezüglich der Abstriche und Kürzungen aufgezählten kleineren Partien enthalten haben muß. Als unecht, d. h. als spätere Zutaten der Abschreiber der betreffenden Handschrift, wären dagegen aus dem Inhalte dieser notwendig zu postulierenden und zu supponierenden Vorlage die Schlußworte Adams in Akt I der Wiener Fassung, die Stelle „wenn du uu witt Öpfl fressa" der Innsbrucker Handschrift und die übrigen oben als Interpolationen angesprochenen Partien auszuschließen (hinsichtlich der Stelle betreffend die Wallfahrt nach Maria-Einsiedel wird uns weiter unten die Untersuchung der fünften der von uns eruierten Handschriften, des Cod. 19.198 der Wiener Hofbibliothek, noch genaueren Aufschluß gewähren).

Und hier kommt uns nun mit einem für die Bestätigung der Richtigkeit dieses soeben entwickelten Gedankenganges sehr wichtigen Beweismomente ein glücklicher Zufall zu Hilfe: die Tatsache nämlich, daß uns durch eine glückliche Fügung der Umstände in der vierten der oben aufgezählten Handschriften, in Cod. 19.302 der Wiener Hofbibliothek, ein Bruchstück — und zwar der I. Akt — der erstmaligen Originalniederschrift der in Wien vorliegenden Bearbeitung erhalten ist. Wir werden später, bei der musikwissenschaftlichen Untersuchung der in Cod. 19.302 notierten Musikstücke, Gelegenheit haben, uns mit einer jeden Zweifel vollkommen ausschließenden Gewißheit zu überzeugen, daß diese Handschrift den ersten Entwurf, sozusagen das Brouillon der in Wien als Reinschrift von derselben Hand uns vorliegenden musikalischen Bearbeitung darstellt; die eingehende Beweisführung für diese Behauptung muß daher einstweilen für diesen späteren Zeitpunkt aufgespart bleiben. Hier an dieser Stelle können wir vorläufig nur soviel vorwegnehmen, daß Cod. 19.302 von genau derselben Hand geschrieben ist, von der auch W. herrührt; während aber diese Hand in den musikalischen Notierungen des ersteren alle unverkennbaren Merkmale spontaner, selbstschöpferischer Bearbeitertätigkeit aufweist (seitliche Randnotierungen musikalischer Motive, flüchtige Skizzierungen technischer Details, mehrmals wiederholte verschiedenartige Ansätze zur melodischen Konzeption einer und derselben Stelle, Durchstreichungen, Korrekturen, Überschreibungen u. dgl.) — und auch diese Spuren alle nur in den instrumentalen Zwischen- und Nachspielen der Arien, nicht im Gesangsparte und der Melodie selbst! —, sind alle textlichen Partien in genau derselben leichten, flüssigen, nicht unzierlichen, stets gleichmäßig ruhig, ohne Durchstreichungen oder Änderungen dahinfließenden Schrift notiert, wie sie genau so in allen Partien von W. zutage tritt und dort den Typus der Abschrift verrät. Mit einem Worte: während die die instrumentalen Zwischen- und Nachspiele sowie einige figurative und harmonische Details der Begleitung enthaltenden Partien des Cod. 19.302 deutlich alle Merkmale des selbständig arbeitenden, konzipierenden und eigenschöpferisch vorgehenden Über- oder Bearbeiters verraten, zeigen alle übrigen, also die Gesangs- sowie alle textlichen Partien, deutlich, daß hier der Bearbeiter keinerlei eigenschöpferische Tätigkeit entfaltet, sondern — wie schon aus dem ruhig gleichmäßigen, durch keinerlei Durchstreichungen oder Korrekturen unterbrochenen Duktus der Schrift hervorgeht — offenbar ruhig einer Vorlage nachschreibt, die ihm alle diese Partien fertig bot. Der Schreiber dieser Handschrift, der — wie gesagt — mit dem Bearbeiter selbst identisch ist, ging also bei seiner Bearbeitung ersichtlichermaßen in der Weise vor, daß er Note für Note, Wort für Wort seiner Vorlage durchprüfte und ruhig abschrieb, wo er — wie dies bei den textlichen und den Gesangspartien der Fall war — nichts zu verbessern fand; dort aber, wo er nicht einverstanden war — so in den instrumentalen Zwischen- und Nachspielen sowie einzelnen harmonischen und sonstigen technischen Details der Begleitung — setzte er seinen feilenden und verbessernden Meißel an. Nachdem er so den ganzen ersten Akt durchgearbeitet hatte (offenbar müssen auch von Akt II und III die entsprechenden Niederschriften, wie sie hier in Cod. 19.302 von Akt I vorliegt, irgendwo in Bibliotheken existieren oder wenigstens existiert haben), übertrug er seine ganze fertige Bearbeitung in Reinschrift in ein anderes Heft, — eben dasselbe, das gegenwärtig ebenfalls im Besitze der Wiener Hofbibliothek und von uns vorhin als Handschrift W. (= Suppl. mus. 211) erörtert worden ist. Ein Vergleich beider Handschriften, W. und Cod. 19.302, zeigt denn

auch auf den ersten Blick, daß alle musikalischen Partien von W. die notengetreue, sorgfältige und saubere, gewissenhafte Reinschrift der in Cod. 19.302 notierten musikalischen Partien sind. Analog verhält es sich auch mit den Textpartien: im großen ganzen stimmen beide Handschriften auch hinsichtlich des Textes vollkommen überein, und es ist nicht zu verkennen, daß der Schreiber und Bearbeiter — von gewissen, gleich im folgenden zur Sprache kommenden Ausnahmsfällen abgesehen — bestrebt war, den Text von Cod. 19.302 in W. getreu wiederzugeben. Dennoch kann man nicht leugnen, daß eine Reihe von Stellen existiert, an denen die Textwiedergabe in W. von der in Cod. 19.302 — sei es infolge eines auf Flüchtigkeit beruhenden Versehens des Schreibers, sei es infolge dessen mangelnder Kenntnis der schwäbischen Dialektformen, zum Teil aber auch infolge absichtlicher, bewußt gewollter Änderungen — abweicht. Eine Reihe von solchen Diskrepanzen — meist orthographischer Natur — geht offenkundigerweise darauf zurück, daß der Bearbeiter bei der Anfertigung der in W. vorliegenden Reinschrift den Text wohl satz- oder versweise aus Cod. 19.302 in das Heft der Wiener Handschrift übertrug und nicht jede einzelne der ihm ungeläufigen dialektischen Wortformen neuerlich separat und für sich getrennt in seiner Vorlage nachsah, sondern so, wie ihm ihr Klang beim Lesen des ganzen Satzes oder Verses im Ohre geblieben war, niederschrieb; daher z. B. folgende Fälle von Abweichungen (bei deren Aufzählung wie auch bei den im Folgenden angeführten Diskrepanzen die Übereinstimmung des Cod. 19.302 mit den Handschriften K. und I. oder einer von beiden durch deren beigefügte Siglen ersichtlich gemacht ist)

in der W.-Hdschr.	gegenüber	Cod. 19.302:
Neper	„	Nepper
Zwigna	„	Zwingna
Reisa	„	Reissa
gförket	„	gferkhet (vd. K.)
Averwandter	gegenüber	à Verwandter (K. I.)
Aura	„	Auhra
epis	„	ebbis (K. I.)
henk	„	hänk
ko	„	ka
z'aubet	„	z'obet
nur	„	nu
lezt ort	„	läßt orth (K.)

u. dgl. Indem sich ihm im Momente der Übertragung in die Reinschrift bisweilen dieses Klangbild in der Erinnerung verschob, entstanden dann bisweilen geringere oder größere Verschiedenheiten, sei es hinsichtlich der dialektischen Formen, wie z. B.:

Cod. 19.302:	W.:
à lui (vd. K.)	à loi
gschmorret (K.)	gschmorglet
saind (K.)	sand
ällige (K. I.)	allige
dra denka (K.)	dar denka
voar deam	voarm usw..

sei es, daß er unwillkürlich die in Cod. 19.302 von ihm selbst noch getreuer gewahrte dialektische Form nunmehr — in W. — durch die schrifthochdeutsche Form ersetzte, wie z. B.:

Cod. 19.302:	W.:
älz (K. I.)	alles
seanend (I.)	sind
ma da Esel-stuehl (K.)	man den Eselstuhl usw.,

sei es, daß er deren von ihm unwillkürlich ins Schrifthochdeutsche übertragene Wortformen durch Annäherung an den Klang des schwäbischen Dialektes wieder gleichsam in diesen Dialekt rückzuübersetzen versucht, wie z. B.:

Cod. 19.302:	W.:
ist	ischt
umasunst	umsonscht
Bärle (K. I.: pärle)	Paarli u. dgl..

oder Worte unabsichtlich ausläßt oder hinzusetzt, wie z. B.:

Cod. 19.302:	W.:
gau z'aist	z'airst
Odam, sei it so augschlacht	Mei Odam, sei nit gar so ungschlacht
ist ja no lang bis z'nacht (K. I.)	ischt ja no lang gnug bis Nacht usw.,

oder endlich ganze Sätze nur ungefähr, dem Sinne nach, wiedergibt, wie z. B.:

Cod. 19.302:	W.:
wie d'roßmärkht der Esel thuat ziera (K. I.)	am Roßmarkt du Esel kannst ziera
und waist zimmli Lizel im Studi (K. I.)	und isch epas z'flaul (sic!) zu dear Studi
mit dear Gspähni hear! (K.)	mir a Gspanni hear!
soll à Spänni a deiner Saita stau (I.)	soll oina an deir Saita stui.
Wenn ihr mir kui Ghilfin thätet geaba	Und wenn ihr mir koini Ghilfa theant geaba,
könnt i nimma mai so leaba (K. I.)	so möcht i glei gar nimma leaba.

Auch einige sinnlose Schreibfehler der W. finden durch Cod. 19.302 ihre Aufklärung, so z. B.:

W.:	Cod. 19.302:
Ppitl	Spitel (vd. K. I.)
z'bata gez z'nästa	z'betagez znegsta (I. K.),

ebenso gelegentliche Mißverständnisse des Bearbeiters, der schwäbische Dialektformen oder auch graphische Abkürzungen (z. B. das für die Nasalierung des Vokals a verwendete, auch sonst in unseren Quellen häufig vorkommende Zeichen à [sprich: a^n] falsch — meist als ä, vereinzelt als u — deutete und demgemäß in seiner Übertragung in die Reinschrift irrig wiedergab, so z. B.:

W.:	Cod. 19.302
liablig	liabig
seyest u. Freund	seyest u. Fruind

(K. I.)
leabig
syeest à Fruid (= Fruind).

usw. Geht schon aus diesen Beispielen zur Genüge deutlich hervor, daß der Bearbeiter, bezw. Schreiber dieser beiden Handschriften (Cod. 19.302 und W.) Sailers schwäbischen Originaldialekt nicht als Heimatsmundart beherrschte, so bringt uns eine Stelle in Cod. 19.302 für diesen Schluß die vollinhaltliche Bestätigung: auf fol. 2^b vermerkt nämlich der Bearbeiter zu den Worten des Textes: „wie ni mui" in Klammer ausdrücklich die schrifthochdeutsche Übersetzung hinzu: „wie ich meine". Was nun aber für die Beurteilung des Verhältnisses beider Handschriften zueinander wie auch zu den übrigen von höchster Bedeutung ist, ist die Tatsache: daß in allen Fällen, wo solche Divergenzen zwischen Cod. 19.302 und W. einerseits, sowie W. und den übrigen Handschriften (K. und I.) andererseits vorhanden sind, die Fassung des Cod. 19.302 in allen Details — auch den dialektischen Formen — stets vollkommene Übereinstimmung mit K. und I. oder wenigstens einer der beiden bewahrt, so daß alle jene Punkte, in denen W. von Cod. 19.302 abweicht, auch stets Abweichungen von K. und I. enthalten, wogegen umgekehrt manche Diskrepanzen von W. gegenüber jenen beiden anderen in Cod. 19.302 noch nicht zu finden sind. So stimmt beispielsweise in fast allen vorhin aufgezählten Fällen von Divergenzen zwischen W. und Cod. 19.302 die durch letztere Handschrift repräsentierte Version mit der von K. oder I. oder beiden entweder Wort für Wort, Buchstabe für Buchstabe überein, oder sie unterscheidet sich nur durch ganz geringfügige — meist orthographische — Verschiedenheiten (z. B. „ebbis" gegenüber „iabis" in K., „saind" gegenüber „seynd" in K., „läßt orth" gegenüber „lest orth" in K. usw.). Wörtliche Übereinstimmung zeigen Stellen wie die oben angeführten: „Spitel", „wie d' roßmärkht" etc., „und waist zimmli Lizel im Studi", „wenn ihr mir kui Ghilfin" etc., „Odam, sei it so augschlacht" etc., „älle, älle miteinander, I mögt do au sey z'selbander" — alle diese mit K. *und* I. —, „mit dear Gspähni hear", „Bärle", „saind" usw. mit K. *oder* I. Alle diese Beispiele beweisen also mit zwingender Notwendigkeit, daß der Schreiber von Cod. 19.302 eine Vorlage benutzt haben muß, die mit der der Handschrift K. und I. übereinstimmte, und daß alle Abweichungen, die sich in seiner Reinschrift (der Handschrift W.) finden, nur auf unabsichtliche Auslassungen, Flüchtigkeitsversehen u. dgl., oder aber absichtliche Einschaltungen und Zusätze zurückzuführen sind. Der ersteren Kategorie — Auslassungen von Sätzen oder Worten, die bei der Reinschrift entweder übersehen oder absichtlich ausgelassen wurden — gehören Fälle wie die folgenden an:

Cod. 19.302:	W.:
gau z'aist	z'airst
älle, älle miteinander I mögt do au sey z'selbander	. . .

der zweiten — absichtliche oder unabsichtliche Veränderung des Wortlautes — Stellen wie:

(K. I.:) wie d' roßmärkht der Esel etc.	am Roßmarkt du Esel etc.
(K. I.:) und waist zīmli Lizel im Studi	und isch epas z'flaul (sic!) zu dear Studi
(K. I.:) Wenn ihr mir kui Ghilfin thätet geaba könnt i nimma mai so leaba	Und wenn ihr mir koini Ghilfa theant geaba so möcht i glei gar nimma leaba
(K.) mit dear Gspähni hear!	mir a Gspanni hear!
(K. I.:) Odam, sei it so augschlacht, ist ja no lang bis z'nacht	Mei Odam, sei nit gar so ungschlacht, ischt ja no lang gnug bis Nacht.
(K. I.:) soll a Spänni a deiner Saita stau	soll oina an deir Saita stui,

der dritten — eigenmächtige Zusätze und Interpolationen — vor allem jene Stelle, die uns schon vorhin bei der Besprechung der Wiener Handschrift beschäftigte: die 6 letzten Verse Adams am Schlusse des I. Aktes. Aus der Tatsache, daß auch Cod. 19.302 diesen Schluß nicht kennt, sondern in seinen Schlußversen „Ey so seys, Gott gseagne 's Essa. I will gau do bis spatziera uf der griena wiß" vollkommen wörtlich mit K. und I. sowie allen übrigen Versionen übereinstimmt, und erst in der Reinschrift (W.) an Stelle dieser zwei Sätze die erweiterte Fassung: „Kascht ja" etc. bis „Knecht" auftaucht, geht nunmehr mit einer jeden Zweifel ausschließenden Gewißheit hervor, daß dieser Aktschluß eine eigene Erfindung und Zutat des Bearbeiters ist, wie wir deren — in kleinerem Maßstabe — ähnlich schon vorhin in den angeführten Beispielen von Änderungen einige geringfügigere Proben gesehen haben. (Die Stelle: „Jetzt bin i ferti" etc. bis „gschea", die sich in W. findet, wogegen Cod. 19.302 sie nicht besitzt, darf dagegen in diesem Zusammenhang nicht aufgeführt werden, da sie nicht bloß in W. allein vorkommt, sondern auch in K.; dagegen hat I. diese Stelle ebenfalls nicht, also wie Cod. 19.302. Die Weglassung dieser Worte in letzterer Handschrift, wogegen sie in W. wieder auftauchen, kann man also wohl nicht anders erklären, als daß der Bearbeiter bei Anfertigung der Textabschrift für Cod. 19.302 diese Worte in seiner Vorlage übersah oder absichtlich wegließ — ebenso wie dies der Schreiber von I. getan hatte —, später aber, bei Anfertigung der Reinschrift W., sie aus irgendwelchen Gründen — wohl auf Grund nachträglicher Einsichtnahme in die Vorlage von Cod. 19.302 — wieder einsetzte. Jedenfalls aber beweist das Vorhandensein dieser Stelle in K. und W., daß in der Version, auf die die Vorlagen aller der genannten Handschriften und Drucke zurückgehen, diese Stelle bereits vorhanden war.) Und so können wir denn als Schlußresultat der vergleichenden Betrachtung der Handschriften 19.302 und W. die Tatsache konstatieren, daß W. eine vom Bearbeiter selbst angefertigte Reinschrift eines Entwurfes ist, dessen I. Akt uns im Brouillon in Cod. 19.302 erhalten ist. Da auch der zweite und dritte Akt von W. ähnliche musikalische Abweichungen von der in K. uns überlieferten musikalischen Fassung zeigen, wie sie der erste Akt aufweist, ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß auch für die beiden anderen Akte in ähnlicher Weise Brouillons existieren oder wenigstens existiert haben mögen, wie uns deren eines, das für den ersten Akt, im Cod. 19.302 erhalten geblieben ist; was die ihnen zugrundeliegende textliche Fassung anbelangt, so können wir aus dem uns erhaltenen Brouillon des ersten Aktes mit vollständiger Sicherheit schließen, daß die durch sie repräsentierte Version mit der in K. und I. uns überlieferten Fassung vollkommen übereinstimmte, mithin mit diesen zusammen auf eine allen dreien gemeinsam zugrundeliegende Fassung zurückzuführen ist, von der jede der genannten eine mehr oder weniger getreue Abschrift darstellt.

Auf die Erörterung der fünften der oben aufgezählten Handschriften, des Cod. 19.198 der Wiener Hofbibliothek, können wir aus methodischen Gründen erst nach der Besprechung der im Drucke von 1783 überlieferten Fassung eingehen.

Ganz anders als dieses soeben erörterte Verhältnis der handschriftlichen Fassungen zu einander gestaltet sich deren Verhältnis zu den in den Druckausgaben vorliegenden. Greifen wir als deren Hauptvertreter die Hasslersche Ausgabe heraus — von der Bachmannschen können wir hier absehen, da ihr Wortlaut inhaltlich sich mit dem der Hasslerschen deckt, hinsichtlich der Wiedergabe der dialektischen Formen aber bei weitem nicht den Grad der Genauigkeit der Hasslerschen erreicht und darum hinter dieser zurücktreten muß — und vergleichen wir sie mit den der eben erst besprochenen Handschriften, so gewahrt man sofort auf den ersten Blick, daß diese letzteren sich als Kürzungen und Vereinfachungen der ersteren erweisen. Und zwar zeigen diese Kürzungen und Auslassungen sowie gelegentlichen kürzenden Zusammenziehungen und Vereinfachungen deutlich, daß man hier zu Aufführungszwecken und im Interesse der Wirksamkeit beim Vortrag vorgenommene Striche vor sich hat, bei denen für den Fall der Aufführung ermüdende Längen und solche Stellen, wo der Dichter in behaglicher epischer Breite sich dem Ausmalen von Situationen und dem Ausspinnen von Motiven auf Kosten der dramatischen Gedrängtheit überlassen hat, gestrichen, gelegentlich auch durch einige ganz wenige Verse ersetzt sind, die eventuell in kurzer, knapp zusammengedrängter Darstellung die Hauptmotive der weggelassenen Partien beibehalten oder sie wenigstens flüchtig berühren. Beispiele der ersten Art, also des gänzlichen Wegfalles von Partien der in der Hasslerschen Ausgabe vorliegenden Fassung, sind im I. Akt auf p. 3 (der Hasslerschen Ausgabe): „Ih bi^{n} schau^{n} längscht mit deam We^{a}sa umganga" bis „So ischt's darbei blieba und e^{a}ba im Meeza", p. 4: „daß is re^{a}cht sog . . . hau^{n} ih a^{n}zunda Sonn, Mau^{n}, Planeita" etc., p. 6: „as seh mars zwo^{a}r niemad a^{n}" bis „mei^{n} oi^{n}ziger Handwerkszuig g'we^{a}n. Fiat, as soll g'sche^{a}n" „dar Bu^{a}stab I" etc. bis „mit de^{a}m hau^{n} ih älle kinda he^{a}rstella". „Und wenn ih no itt gnu^{a} hett" bis „Und zwo^{a}r, beim Blu^{a}t", p. 7: „Da muescht a^{n} Mensch we^{a}ra" bis „du ho^{a}scht sche^{a}ne Wada". p. 8: „As fehlt am Le^{a}ba und Goischt" bis „Ge^{a}lt O^{a}dam, da g'siehst?" „In Ewigkeit. Ge^{a}lt as ho^{a}ts thau^{n}?" bis „dös sieh^{n} ih, aber wo bin ih?", p. 10: „aber hair, jetz komm in d' Kindarlair", p. 11: „Lass di vo de^{a}r Sche^{a}nhoit itt blinda" bis „aber jez ischt as Zeit", „gieb mar dei^{n} Kopf, ih nimm di beym Schopf", p. 14: „Ihr gschueppete G'sella" bis „Löa, Bä^{a}ra, Digerdier", p. 15: „Jetz gau^{n}d nu^{n} zum fressa" bis „So viel ih woiß", p. 17: „Und dass ih ui itt lang rumtreib" bis „wenn ar mier koi^{n} g'hilfi" etc., p. 17/18: je die zwei letzten Verse der sechszeiligen Strophe, weiters „Machet oina" etc. und p. 18: „Krieg ih Krankhoit und Trüebsala". „Mei^{n}twe^{a}ga thu^{a} jetz" bis „spaziera gau^{n} uf dar grüena wies" usw. In allen diesen Fällen wird in den Handschriften trotz der oft sehr großen Sprünge die Verbindung durch geschickte Einfügung einiger überleitender Worte hergestellt. Beispiele der zweiten Art (wo also die weggefallenen Partien der Hasslerschen Fassung in den Handschriften durch einige wenige Verse ersetzt sind) sind im I. Akt, p. 11: Duett: „Um tausad Gottswilla" bis p. 13: „Wer sait, dass ih mueß?" (in den Handschriften ersetzt durch die eingelegte Aria VIII von nur zwei Strophen: „Botz dausad" etc., welche deutlich die Vorliebe des Umarbeiters — vielleicht noch Sailers selbst? — für die in der Urfassung ursprünglich weiter ausgesponnenen Motive zeigt, da diese im Duett — auch in Hasslers Fassung — breit ausgeführten Motive hier — in den Handschriften — wieder aufgegriffen, aber ganz kurz und prägnant ausgeführt werden. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht auch das analoge Verfahren auf p. 12 bei „alloi^{n} Oi^{n}s ischt, dös ih itt woiß; se^{a}nd mier noh im schwäbischa Krois?", wofür in der Karlsruher Handschrift — und analog in den beiden anderen — steht: „deß orth leit jo nimma im schwäbischa Croiß"), p. 13/14: „Jetz setz dih a^{n} bitzli do^{a} nieder" bis „thoilats mitanand" (ersetzt in den Handschriften durch Arie IX: „Ihr Vögela merckhat"), p. 14: „Ihr gschueppete Gsella" (ersetzt durch vier Verse: „aber jetz fürcht i mi schier" etc.), „Löa, Bä^{a}ra, Digerdier" (in den Handschriften mit abweichender Fassung) usw. Kleinere Varianten, bei denen keine Abkürzung stattgefunden hat, sondern nur an Stelle der in der Hasslerschen Ausgabe vorliegenden Fassung in den Handschriften ein anderer Wortlaut getreten ist, bis-

weilen auch nur Umstellungen und Verschiebungen einzelner Verse oder Strophenglieder an andere Stellen, ja sogar in andere Strophen zu bemerken sind, sind im I. Akt, p. 5: „auhne Schifer, auhne Stoi^{n}, ih se^{a}lbar alloi^{n}“ etc. (Arie I: „Auhne Hamer“ etc., bei Hassler sechszeilige Strophen, in den Handschriften vierzeilig, die an der ursprünglichen Stelle weggefallenen je zwei letzten Verse in den Handschriften in andere Strophen versetzt), p. 7: „du ho^{a}scht sche^{a}ne Wada“, etc. (mit den in den Handschriften variierten Versen „A^{n} kugelrunds Bäuchle, an Rucka dahinda, a^{n} Hälsle, ma^{n} soll jo koi^{n} netters itt finda. A^{n} gosch a“ usw.), p. 11 (Duett: „Um tausad Gottswilla“ etc., in den Handschriften variiert: Aria: „Bofz dausad“ usw.), p. 14 „Eläfanta mit am Zah^{n}, Hi^{a}sch, wo grausse Ho^{a}ra dra^{n}“ etc. (in den Handschriften: „Elaphanta mit de^{a}m Schnabel“ etc.) usw.

Beziehen sich die hier soeben besprochenen Diskrepanzen zwischen der Fassung der Handschriften und der der Hasslerschen Druckausgabe ausschließlich auf Inhalt und Darstellung, so umfaßt die zweite Gruppe von Verschiedenheiten diejenigen, welche aus den in den genannten Quellen verschiedenen dialektischen Ausdrucksformen und deren voneinander abweichender Schreibung hervorgehen. Bekanntlich war der Dialekt, in welchem Sailer seine Dichtungen schrieb, der oberschwäbische, von Ulm aufwärts bis zum Bodensee, zunächst der Dialekt der Oberämter Ehingen und Riedlingen und ihrer nächsten Umgebungen (s. Hassler p. XXI). Wie wenig einheitlich und in sich geschlossen übrigens schon in verhältnismäßig so eng beschränkten Grenzen eines Dialektbezirkes die betreffende Mundart ist und welch mannigfaltige Variationen, Übergänge und in andere hinüberschillernde Nuancen hiebei vorkommen, hat schon Hassler im Vorwort seiner Ausgabe betont, wenn er (p. XXI) darauf hinweist, daß „selbst in einem so beschränkten Kreise der Dialekt keineswegs allerorten sich durchaus gleich ist, daß vielmehr sein Thema, wenn wir so sagen dürfen, sich auf das Mannigfaltigste fast in jedem einzelnen Dorfe variiert, nicht selten in die Klänge benachbarter Bezirke hinüberspielt und sehr häufig in sich selber je nach dem Bedürfnisse des Reimes oder nach dem Sinne veränderter Betonung usw. auffallende, wirkliche oder scheinbare Inkonsequenzen zuläßt“. Seinen eigenen Standpunkt bei der Wiedergabe der dialektischen Formen der von Sailer benutzten Mundart präzisiert Hassler (p. XXII seines Vorwortes) in folgender Weise: „Wir stellten uns . . . . die Aufgabe, den Text möglichst übereinstimmend mit der Aussprache zu schreiben, damit der Leser ohne lange Abstraktionen und Subsumtionen die Sache vor sich hätte, wie sie ist. Auch alle ungewöhnlichen Zeichen glaubten wir als störend vermeiden zu müssen. Nur die Anwendung der Minuskelbuchstaben ^{a} und ^{n} für die entsprechenden furtiven Laute des halben a und des nasalen halben n war bei der Natur des Dialektes und der Rücksicht auf unseren Zweck unumgänglich notwendig. Doch dürfen wir gerade in Beziehung auf diese beiden Laute und ihre Zeichen einige Bemerkungen hier nicht zurückhalten, damit unsere Schreibweise nicht inkonsequent erscheine. Es ist z. B. das eine Mal bloß hot, das andere Mal ho^{a}t geschrieben, je nachdem es in der Frage steht oder nicht. In der Frage, auch in einigen anderen Fällen, klingt es hot, ja sogar hott, und nicht ho^{a}t. So steht haun (habe, haben), wenn ein Vokal unmittelbar folgt; hau^{n}, wenn nicht. Ebenso koi^{n} statt kein, koin dagegen statt keinen; auch vo und vo^{n} vor dem Konsonanten, aber von vor dem Vokal. Der gleiche Unterschied kehrt sehr häufig wieder. Zuweilen jedoch hat er seinen nächsten Grund im Reim, so daß i (ich) auf Si (Sinn, Sinne) reimt, was sonst doch immer Si^{n} lautet. Ja die Reimnot, von der übrigens Sailer, wenn er schwäbisch redete, eben nicht viel geplagt wurde, erlaubt sich an ein paar Stellen fast Unzulässiges, z. B. gau^{n} (gehen) auf Person klingen zu lassen. An ein paar Stellen waren wir durch die ungenaue Schreibung der ersten Ausgabe in Zweifel geführt über den Sinn der Worte. So sind wir namentlich jetzt überzeugt, daß das hu in der Arie S. 35 nicht als Ausruf des Erschreckens, sondern als Ausdruck der verlegenen Verwunderung zu nehmen, also hu^{n} zu schreiben sei.“ So muß man denn auch, wenn man Hasslers Text mit dem der übrigen Druckausgaben und dem der Handschriften vergleicht, zugestehen, daß seine Wiedergabe der Dialektformen die sorgfältigste, am meisten auch auf das kleinste Detail achtendste und genaueste ist. Dies wird auch durch die Nachprüfungen und Beobachtungen neuerer Herausgeber der Sailerschen Singspiele bestätigt: man vergleiche nur die Ausführungen von Rudolf Greinz im Vor-

worte seiner Ausgabe „Sebastian Sailers ausgewählte Possen in schwäbischer Mundart" (p. 7/8) und von Owlglass (im Vorworte seiner Gesamtausgabe der Sailerschen Dichtungen, p. XVIII, XIX), um sich davon zu überzeugen, daß die von diesen Herausgebern angewendete Behandlung der Sailerschen Mundart im wesentlichen mit der Hasslers übereinstimmt. Und ein ganz ähnliches Bild zeigt nun die Vergleichung des Hasslerschen Textes mit dem der Handschriften. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß die Wiener Handschrift gegenüber der von Karlsruhe und teilweise auch Innsbruck eine bedeutend weniger sorgfältige und richtige Wiedergabe der dialektischen Formen aufweist, daß in ihr häufig dialektische Formen der Karlsruher und Innsbrucker Handschrift durch Schriftdeutsch ersetzt oder verstümmelt, bisweilen in ganz sinnloser Entstellung, die nur zu deutlich die Unkenntnis des Dialektes seitens des Schreibers verrät, wiedergegeben sind, — kurz, daß sie in textlicher Hinsicht entschieden als der gemeinsamen Urquelle fernerstehend zu betrachten ist und so hinter der Karlsruher — und auch der Innsbrucker — Handschrift zurückstehen muß. Auch der Vergleich der drei genannten Handschriften mit Hasslers Fassung hinsichtlich der Wiedergabe des Dialektes fällt wieder insoferne zugunsten der Karlsruher Handschrift (gegenüber der Wiener Handschrift) aus, als erstere auch hinsichtlich dieses Punktes in allem Wesentlichen mit Hasslers Fassung Übereinstimmung aufweist und nur in kleineren, unwesentlichen Details, der Schreibung u. dgl., von dem Texte Hasslers abweicht. (Die Heranziehung der Innsbrucker Handschrift liefert keine wesentlich neuen Züge zum Ergebnis der vorstehenden Vergleichung von Hasslers Text mit der Karlsruher und Wiener Handschrift.)

Zur Ergänzung und Vervollständigung unserer textkritischen Untersuchung obliegt uns nunmehr noch, einen kurzen vergleichenden Blick auf die beiden anderen oben erwähnten Drucke, die Separatausgaben, bezw. Bearbeitungen der „Schöpfung" von 1783 und 1784, zu werfen. Was zunächst die ersterwähnte Ausgabe, die von 1783, betrifft, die für uns von doppeltem Interesse ist, da sie auch — als die einzige Druckausgabe! — den Arien beigefügte Melodienotierungen enthält und uns daher in dieser Hinsicht weiter unten noch ausführlicher beschäftigen wird, so ist wichtig, daß diese Fassung inhaltlich sich vollkommen mit der unserer Handschriften deckt, dort aber, wo diese selbst voneinander abweichen, mit der Fassung von Karlsruhe Hand in Hand geht. Alle jene Erweiterungen und Zusätze also, wie sie beispielsweise in der Hasslerschen Ausgabe vorhanden sind, fehlen hier vollständig, ebenso auch u. a. die in der Wiener Handschrift vorkommenden (und in der Karlsruher sowie der Innsbrucker Handschrift fehlenden) Sätze Adams am Schlusse des ersten Aktes (betreffend das Mittagessen Gott Vaters). Wie die Handschriften verrät auch diese Druckausgabe deutlich ihre rein praktische Bestimmung zu Aufführungszwecken, und — von einigen gelegentlichen, ganz geringfügigen Abweichungen abgesehen (die übrigens erst recht wieder die rein praktische Bestimmung zu Aufführungszwecken demonstrieren, da sie noch weitergehende Striche und Kürzungen zeigt als die drei Handschriften [denen übrigens wieder ihrerseits gelegentlich einige Verse des in Rede stehenden Druckes fehlen], so z. B. auf p. 18, wo in der Wiener Handschrift die Strophe 4 der Arie, p. 24, wo die Verse „das Kamel und den Latschari soll ma heisa Dromatari, Oicherla, Wisala, Dax und Raih, Iltes, Mader, Leiß und Flaih" im Drucke fehlen, wogegen die Verse „Nu die wilde, die zähmä bleibä z'Haus" in den Handschriften durch andere Verse ersetzt sind, p. 26, aus der die das Schaf betreffenden Verse und „Wie spricht der Hund?" in der Wiener Handschrift fehlen, p. 28, wo die in den Handschriften vorhandene zweite Strophe der Eselsarie, sowie die Verse „Jetz bin i ferti, jetz bini grea, ist alles na uiram Willa gschea?" weggefallen sind) — ihre Übereinstimmung Satz für Satz, Wort für Wort auch hinsichtlich der Orthographie (z. B. der Schreibweise, „Croiß", wogegen in der Wiener und Innsbrucker Handschrift „Kreis", bezw. „Kraiß" geschrieben wird) mit der Karlsruher Handschrift zeigt, daß die ihr zugrundeliegende Bearbeitung sich an genau dieselbe Vorlage hält, die auch der Schreiber der Karlsruher Handschrift — allerdings in einer noch weiter gekürzten Abschrift — benutzt haben muß. (Die letzten acht Verse des letzten Aktes des in Rede stehenden Druckes fehlen nämlich in allen drei Handschriften und — mit Ausnahme der beiden letzten Zeilen — auch in Hasslers Text, kommen

aber im „Melodrama Adam und Eva“ von 1784 vor, so daß sich hieraus wieder die Zusammengehörigkeit dieser beiden Druckfassungen als besonderer Gruppe ergibt.) Ist so der Zusammenhang mit der der Karlsruher Handschrift vorgelegenen Fassung eine unleugbare Tatsache, so weisen doch andererseits wieder verschiedene Momente mit aller Bestimmtheit darauf hin, daß der Veranstalter dieser Ausgabe den dialektischen Wortbildungen der ihm vorliegenden und seiner Ausgabe von ihm zugrunde gelegten schwäbischen Originalfassung verständnislos und fremd gegenüberstand und sie häufig — ähnlich dem Schreiber der Wiener Handschrift — irrig und in entstellten, bisweilen sinnlosen Formen wiedergab, also kein Schwabe gewesen sein kann, sondern — wie dies aus seiner Behandlung der Dialektformen im Sinne der Annäherung an den niederösterreichischen Dialekt und ja auch aus dem ausdrücklichen diesbezüglichen Vermerk auf dem Titelblatt seiner Ausgabe hervorgeht — ein Nieder- oder Oberösterreicher gewesen sein muß. Schon daß er — ganz wie der Schreiber der Wiener Handschrift — das in der Karlsruher und offenkundig auch in der ihm vorgelegenen Handschrift mit à notierte schwäbische Dialekt-a irrig als ä las und es demgemäß in seiner Ausgabe als ä drucken ließ, beweist dies zur Genüge. Wie weit aber auch sonst dieses sein Unverständnis der Dialektformen des ihm vorgelegenen schwäbischen Manuskripttextes geht, zeigt am besten die Tatsache, daß stellenweise durch diese fehlerhafte Wiedergabe der Dialektformen seiner Vorlage auch sogar sein eigener Text gänzlich sinnlos und unverständlich wird und erst zu verstehen ist, wenn man durch vergleichende Einsichtnahme in die Karlsruher Handschrift den Wortlaut und Sinn der ursprünglichen Originalfassung rückerschließt, bezw. ermittelt. Das nachfolgende Verzeichnis (in das übrigens, um später nicht neuerlich auf dieses Thema zurückkommen zu müssen, gleich auch noch Fehler anderen Ursprungs mit aufgenommen worden sind) mag dies eingehender illustrieren:

p. 18.	Des ist älles umsonst	statt richtig:	. . . . . it umasunst.
„ 34.	anepä	„ „	au epa.
„ „	Keplä	„ „	Lepla.
„ 38.	holla	„ „	huimle.
„ 45.	traut.	„ „	taud (= tot).
„ „	sey Odam sey gscheidt	„ „	sey Odam fei gscheid.
„ 46.	am Beattel nachgau	„ „	deam Bettel etc.
„ „	nu döß it älls?	„ „	nu döß it! Sust ällz . .
„ 48.	Die letzen drei Verse des zweiten Aktes	vide Wiener Handschrift an gleicher Stelle.	
„ 52.	därf mi it lang truza	statt richtig:	därst it etc.
„ 54.	hieng scho ä lang wurm, Tod sprach	„ „	hieng schon à langer Wurm dot und sprach.
„ „	du därfa	„ „	dearsta.
„ „	as wie i gsait	„ „	wie er gsait.
„ „	i taud dei Lebtag bist	„ „	it taudt dei Leabalang bist.
„ „	werd i weara	„ „	wearst du weara.
„ „	währle	„ „	Male.
„ 60.	da pocket sie	„ „	da hocket sie.
„ 64.	laß mi it mehr karta	„ „	laß it mit mir karta.
„ „	wan ihr hät an Treck aufbissa bis am Buzästihl, wär währli it zviel	„ „	aber mei Gebot vergeassa und verbotne Öpfel fressa bis an buza undt stihl ist währle z'vihl.
„ 66.	hät Zweskä	„ „	hätts weaspga.
„ „	di für ui weret guet gweä	„ „	die vor ui narra wärat Götter gwea.
„ 68.	hast	„ „	kast.
„ 72.	jetzunder hebä	„ „	da hundt no heba.
„ „	d'Schlüßel, Ballä amerführa	„ „	d'Schlisselballa à mir füehra.
„ „	ae	„ „	ach.

p. 74.	uf da Nacker	statt richtig:	uf da ackher.
„ „	befehla	„ „	besteahla.
„ „	nit demsellä bstaht ihr ganzer Lau	„ „	den im sealla bstoht mei ganzer lau.
„ 76.	merks weible	„ „	Närsches weible.
„ 78.	will mein Aihr verlohra gau	„ „	will mei aihr verlauhra hau.
„ „	darf nit dra denka	„ „	dearst it dra denckha.
„ „	dös ihr dir zur Gnad no thue	„ „	daß i ui zur gnad no thua.
„ 80.	Piano! (!!! NB.!)	„ „	(Regiebemerkung:) Piano et fracta voce.
„ 82.	Seh	„ „	Seana wie! usw.

Daß übrigens für den Herausgeber der Bearbeitung von 1783 nicht immer die Unkenntnis des schwäbischen Dialektes als Entschuldigung angeführt werden kann, sondern bisweilen bei solchen Mißverständnissen schon auch eine gehörige Dosis Leichtsinn und Schleuderhaftigkeit seinerseits mit unterläuft, davon zeugt (neben anderen in der obenstehenden Liste verzeichneten Fehlern) wohl am sprechendsten die Tatsache, daß er auf p. 80 seiner Ausgabe mitten im Text — als von Gott Vater zu sprechenden Ausruf — eine — Regiebemerkung (!!) seiner Textvorlage bringt! („Piano!" — In der Karlsruher Handschrift steht als Regiebemerkung: „Piano et fracta voce."!)

Was endlich die Ausgabe von 1784 anbelangt, so ist dies eine gänzlich geschmack-, geist- und witzlose Verballhornung, die für uns hier nur deshalb in Betracht kommt, weil sie unverkennbar zeigt, daß auch ihr dieselbe von den Schreibern der beiden Handschriften und dem Herausgeber des Druckes von 1783 benutzte Fassung zugrunde liegt, allerdings aber entstellt und überwuchert von einem Wust geschmack- und witzloser Zutaten, Erweiterungen, Vor- und Nachspiele u. dgl., — ein Elaborat, das den Sailerschen Kern nahezu bis zur Unkenntlichkeit verhüllt und die österreichische Provenienz des Bearbeiters durch Übertragung des ursprünglichen schwäbischen Originaltextes in den niederösterreichischen Dialekt sowie in österreichisches, speziell Wiener Milieu, und durch eine Reihe ebenso geschmack- wie vom dramatischen Standpunkte aus sinnloser Anspielungen auf österreichische, speziell wienerische Lokalverhältnisse (so z. B. auf p. 13 Aufzählung von Orten aus der nächsten Umgebung Wiens) betonen zu müssen meint, ähnlich wie dies schon in dem Zusatze auf dem Titelblatt zum Ausdrucke kommt. Für uns kommt, wie gesagt, dieses wertlose Machwerk nur deshalb und insoferne in Betracht, als es unverkennbar zeigt, daß der Bearbeiter eine mit der Ausgabe von 1783 sowie der unseren beiden oben erörterten handschriftlichen Texten zugrunde liegenden Fassung übereinstimmende als Vorlage benutzt haben muß. Aus der Tatsache, daß er in der Schlußszene des III. Aktes einige Verse bringt, die sonst nur die Ausgabe von 1783 kennt

(1783: „Will sich epas zemä rothä,
so schick mir glei ä reuthete Botha!
I laß glei muine Engel da Landsturm laufä.
Bhütt di Gott! — i will dir scho a Buferle kaufa."

1784: „Will sich wos do zesamma rotta,
so schick mir glai a raittende Botha,
I loß glai maine Engl Landsturm laufe,
Bhüt di Gott, main Cherub,
Jez geh i dir a Flinterl kaufe."),

dagegen nicht unsere Handschriften und ebensowenig Hasslers Druckausgabe, läßt sich nahezu mit Bestimmtheit folgern, daß seine Vorlage offenbar die österreichische Ausgabe von 1783 selbst war, die er sofort nach ihrem Erscheinen kennen gelernt hatte und nun benutzte, indem er sie nach seiner Weise „vermehrte" und „verbesserte", d. h. mit öden, banalen Zusätzen ausstaffierte.

Und hiemit sind wir bei der fünften und letzten der eingangs unserer textkritischen Untersuchungen aufgeführten Handschriften angelangt, bei Cod. 19.198 der Wiener Hofbibliothek. Rein äußerlich betrachtet, stellt sich diese Handschrift — ein dünnes Heft in Großfolioformat von 9 Fol. Umfang, in Halbpergament gebunden, allem Anscheine (Schriftduktus, Papier u. dgl.) nach aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrührend — als ein ziemlich lücken- und bruchstückhaftes Elaborat dar, das sich hinsichtlich Vollständigkeit des Textes mit keiner andern der vorhin besprochenen Fassun-

gen messen kann. So beginnt sie gleich nicht mit den Anfangsworten des Eröffnungsrezitativs: „Nuiz ist Nuiz" etc., sondern überspringt diese sowie Arie I: „Ohne Hammer, ohne Schlegel" ganz und setzt sofort mit den Worten ein: „Vivat, vivat, es soll gschea" usw. Ebenso finden sich auch im weiteren Verlaufe des Textes zahlreiche Auslassungen größerer oder kleinerer Partien, so z. B. — der Reihe nach aufgezählt — der Arie „Wenn du a mol haufferti wilt weara" usw. bis „Äpfel und Biera", der Worte Gott Vaters und Adams „des gschicht älles mit Fleiß" bis „glei gar nimma leaba" (wobei die Überleitung zu der Arie „Wen i melancholisch wear" in ziemlich ungeschickter Weise durch folgende Einschiebung bewerkstelligt wird:

Adam suspirat: Au, au
G. V.: worumb ist dihr Zeit so lang?
A.: as ist mihr halt bang,
i möcht au geara à gspani hau.),

des szenischen Abschlusses des ersten Aktes, der ohne weitere Überschrift, ja sogar ohne irgend eine Pause, einen neuen Absatz oder sogar nur den Beginn einer neuen Zeile direkt von den Worten Adams „Nu, so seis, Gott gseang ui as eassa, I will dau biß spatziera uf der griena wis" in continuo der Zeile in die Eröffnungsworte des II. Aktes übergeht (Adam oscitat: „Au, ist mihr Zeit so lang!" etc.), der Worte Gott Vaters im III. Akt (der wieder ganz regulär mit Actus III. überschrieben ist, trotzdem — wie gesagt — der II. Akt durch keinerlei Überschrift oder auch nur äußerliche Scheidung ersichtlich gemacht, vielmehr mit dem ersten in einen Akt zusammengezogen ist): „I hair a graisch" etc. bis „gang i it" und schließlich der Strophe 6 in Gott Vaters Zornarie im III. Akt: „Der Apfel ischt gfressa schon"; kleinere Auslassungen von Sätzen oder Wortgruppen sind unter andern die der Worte Adams im III. Akt: „vo deam mar eis gsait" und „glei werd er in's Paradeys rinna", der Worte Gott Vaters ibidem: „o, was hauder thau?" und „aber mei gebott vergessa und verbottne Äpfel fressa", sowie (in der vorletzten Szene): „Ischt aber d' Frog" bis „nimma do stau", „au bisweila", „und ui a Kloidle macha lau" usw. Was nun aber dieser Handschrift besonderes Interesse und eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für den Gang unserer Untersuchung verleiht, das ist ihre vermittelnde Stellung zwischen den eben genannten Drucken, vor allem dem von 1783, einer- und den oben untersuchten Handschriften andererseits. Vor allem ist wichtig, daß sie — als die einzige unter allen unseren Handschriften! — jene Schlußverse des Stückes besitzt, die nur der Druck von 1783 und (mit unwesentlichen Abänderungen) sein Ableger, der von 1784, kennt; hier — im Cod. 19.198 — erscheinen sie mit folgendem Wortlaute:

„Nu so seys, stand du dau fürs Paradeiß,
will sich ebbes zemma rotta,
so schickh mihr glei an roittata botta.
I laß gleih meine Engl do landtsturm lauffa,
bhiet dih Gott, I will dihr schon a pufferli kauffa."

Damit ist — um so mehr, als alle Textpartien der Hasslerschen Ausgabe und sonstigen Drucke, die in den Handschriften und den beiden Drucken von 1783 und 1784 weggefallen sind, auch hier fehlen und alle hier vorhandenen Textpartien im wesentlichen stets bald (und zwar überwiegend) mit der in den beiden letztgenannten Drucken, bald mit der der anderen Handschriften sich decken — von vorneherein schon die Zugehörigkeit der in Rede stehenden Handschrift zu der Gruppe dieser gekürzten handschriftlichen und Druckfassungen (gegenüber den in Bachmanns, Hasslers, Greinz', Owlglass' usw. Ausgaben überlieferten breiteren, ungekürzten Fassungen) erwiesen, und innerhalb ersterer wieder zu jener engeren Gruppe, die durch den Besitz der erwähnten Schlußverse des Stückes charakterisiert ist und uns bisher durch die beiden Drucke von 1783 und 1784 repräsentiert wurde. (Auch in musikalischer Hinsicht kommt diese Zugehörigkeit zu letzterer Gruppe deutlich zum Ausdruck, insoferne — worauf wir später ja noch eingehender zurückzukommen Gelegenheit haben werden — der Druck von 1783 und unsere in Rede stehende Handschrift die einzigen unter allen uns vorliegenden musikalischen Fassungen sind, die auch für die Worte Adams am Schlusse des III. Aktes: „Was braucht es viel Denka und Dichta" eine Melodienotierung besitzen, wogegen diese in allen übrigen Überlieferungen fehlt; umgekehrt fehlen eine ganze Reihe von Gesangsstücken dieser letzteren — so z. B. in der Schlußszene des III. Aktes die Arie Gott

Vaters: „Fluig oiner gschwind raus“ — dem Drucke von 1783 und Cod. 19.198.) Auch daß das Motiv der Wallfahrt nach „Maria Einsigla“ hier wiederkehrt (wie übrigens auch in der Innsbrucker Handschrift), ist ein neuer Beweis für die Zugehörigkeit zu der Gruppe des Druckes von 1783 (dort: „Mari Uisidle“). Nicht unwichtig ist auch, daß einige Stellen der W. (und vor allem auch des Druckes von 1783), die — wie sie dort erscheinen — sinnlos sind und offenkundig auf Dialektunkenntnis oder falsche Lesart des Schreibers zurückgehen, durch die korrespondierenden Stellen der vorliegenden Handschrift ihre Erklärung finden, so z. B.:

haun i holla mit Manier (Dr. 1783)	Cod. 19.198:	haun i huīli (~ = Schreibabkürzung für *m*, also: huimli).
braucht i kui Braut nit (W. und Dr. 1783)	„ „	braucht i kui Predig . . . (Reimt auf: „O wär i no ledig!“ In W. und Dr. 1783 fehlt der Reim auf „ledig“.)
graus it klei (W.)	„ „	gwis it klei.
gspleslä (Dr. 1783. W.: Gspäßle)	„ „	schläfftli.

u. dgl. Überhaupt macht sich die gegenüber W. und dem Drucke von 1783 im großen ganzen entschieden höhere Sorgfalt, Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit des Schreibers von Cod. 19.198 (in der ihm nur die Schreiber von K. und I. gleichzustellen sind) wohltuend fühlbar, so unter anderm an einigen Stellen, die in den übrigen Handschriften und Drucken — von dem häufig gänzlich sinnlosen, schleuderhaften Drucke von 1783 ganz zu schweigen! — verderbt, unklar oder direkt unverständlich sind, wie z. B.:

W.:	Cod. 19.198:
Zach gang no über mi	es gang glei yber mih
und it	nu it
graus it klei	gwis it klei
kuina—kuina	kuini—uini
dearfsta wohl versucha er weard di it verflucha, wie er haut gsäet, diar umasonst so dräht, au gspäß werd di nit wölla hau, daß weagam Äpfel z'Grund solsecht gau ei ei as wear nur Gsäß	därfst ihn wohl versucha Gott wird jo nit so flucha als wie er gsait er hott nu sonst so trait à Gspaß er wirds nit wolla hau weagam Äpfel 's leaba lau (D.)
du wearst gwiß nimma verzaga	bey leib thue nit verzaga (D)
wenn du den apfel frißt dei leati tod nit bist	wenn du ihn frist, nit doad dein Leaba lang bist (D)
wie? zichest it auf	mihr zichet nit auff
ei di verstöck, da hok as hinter dear Dorrahögg	der sich versteckh und sitz dort in der gartaheckh
verzei	vor pein (D).

u. dgl. Dies gilt namentlich auch von der Wiedergabe der dialektischen Formen, in der an Exaktheit und Sorgfalt dem Cod. 19.198 nur die K. und I. gleichkommen, mit welchen der erstere auch hinsichtlich der Vokalisierung im großen ganzen vollkommen übereinstimmt (zum mindesten weicht er von ihnen viel geringer und seltener ab als von W., wogegen Cod. 19.302 auch hierin wieder den erstgenannten dreien näher steht, da — wie wir schon oben gehört haben — der Bearbeiter die Dialektformen seiner Vorlage, die mit denen von K. und I. größtenteils übereinstimmen oder ihnen doch wenigstens sehr nahestehen, in seinem Brouillon, eben dem ge-

nannten Cod. 19.302, noch viel gewissenhafter und genauer wiedergegeben hat als in seiner Reinschrift, der Wiener Handschrift, wo er häufig die Vokalisierung, Orthographie und überhaupt den ganzen Typus der dialektischen Formen nach seinem Gutdünken leichter oder stärker verändert hat, wie z. B. a loi statt alui, koin statt kui, liablig statt leabig, stui statt stau usw.). Fast durchgängig ist zu beobachten, daß Cod. 19.198 mit K. und I. meist ui schreibt, wo W. oi setzt (z. B. uina, kuina gegenüber oina, koina des letzteren), au, wo dieser o hat (z. B. blausat, autham, gauths, z'aubat, lauth, graui gegenüber bloset, otham, got's, z'obat, loth, grohe), oa statt au (z. B. oara, in W. auhra), ea statt ia (gealt für gialt) oder Dialektformen, wo W. häufig ins Schrifthochdeutsche fällt; überhaupt kann man diesen letzteren Fehler der W. in Cod. 19.198 nur sehr selten finden. Kommen in diesem Paraphrasen von Wendungen, die in W. anders lauten, vor, so stimmen sie fast immer oder wenigstens meistens wörtlich mit den korrespondierenden Stellen der anderen Handschriften oder des Druckes von 1783 überein; eigenmächtige Änderungen, die also nur in Cod. 19.198 allein vorkommen, sind ziemlich selten anzutreffen. Beispiele der ersteren Kategorie sind Stellen wie:

Cod. 19.198:	W.:
leabig (D.: lebi)	liablig
fein au ahn (D.)	fra au ah
fein au (D.)	frei a u
da Goist und's leaba (D.)	da Goist mit Liaba
Autham eingeaba (D.)	Otham eigiaba
thue i den koma mein, wo hand ihr mih heargnoma (D.)	bin i dann kumma wo haud ihr mi dann gnomma
no möß, no stahl, no holtz no bui no zinkh, no marbel no von stui (D.)	no Zink no Marvel no vo Stui no Möß no Stal no Holz no Bui
Adam, sey nit so ungschlacht (D.)	Mei Odam, sei nit gar so ungschlacht
sobald i z'mittag werd geassa hau, wear nu it schui um halber trui soll à gspannin an deiner seita stau (D.)	sobald etc ..... z'obat um halbe drui soll oina an deir seita stui (vgl. Cod. 19.302)
nu so seis, Gott gseang ui as eassa. I will dau biß spatziera uf dear griena wis (D.)	„Kascht ja, Gott will" etc. bis „Knecht".
roiffreckh so groß als wie à broiti schweitzer Kuah (D.: roifrock wie dicke breite schweizer Kuh.)	Roifröck wie à dike Schweizer Küh.
à meiner seita (D.)	in meiner linka Seita
Flußrauch (D.)	Fließrauch
den Duiffel mit billalli (D.: da Bettel)	die Sau mit Pillala
ui ietz wider, Gott Vatter, gau hui	ui, Gott Vater, jez wieder dohin
fein au dran (D.)	frei dra
schläffli (D.: Gspleslä) (sic!)	Gspäßle
verwischt (D.)	verwißt
thue elles (D.)	den Gottswill
laß des Ding bleiba (D.)	laß bleiba
Frau Gemahlin (D.)	Frau, mei Gemahli
seana wie (D.)	seha, wia
nui, nui, laß mih unkeith (D.)	no I no mai Graith
is boidi zum Duiffel (D.)	ais boida zum Teufel
mihr müßat ausam paradeiß (D.)	mar mußtet us am paradeiß

Cod. 19.198:	W.:
i nau da Toadt (D.)	i mir do da taud
nit dearff (D.)	no maim taud it därf
pfui Duiffel (D.)	pfui henker
ihr des Ding (D.)	ihrs
wie sots i (D.)	Uifalt! Warum sot is
laud mi voar macha (D.)	und laud mi vormacha
naus (D.)	hinaus
Dreckh aufbissa (D.)	in Dreck bissa
. . . (D.)	aber mei Gebott vergessa und verbottne Äpfel fressa
kuini Zähnd (D.)	kuine Zäh
nu nit vihl (D.)	it viel
dohin bracht (D.)	dazu brocht
und du à Göttin solst (D.)	und Eva à Göttin z'weara
(D.) as hett zwetschga und aïmola scho gea die für ui wearet guth gnue gwea	hätts wespa, fluiga und hummelar gea, die vor ui narra wäret Götter gwea
ô wirst oft	wearst no oft
(D.) es hilft kui bitta, 's hilft kui beatta Du solst ietz braf im Dreckh rumkneatta.	Es hilft koi bitta und koi beata, kanscht jezt brav im Koth rumknöeta
auff Maria Einsigla (D., I.)	uf da bussa
und alti hosa flickha (D.)	verrissne hosa flicka
Fada zwirna, haspla, spinna Milch à nehma, Butter rüehra (D.)	Milch à nehma, Butter rüehra, Fada zwirna, haspla, spinna
ey, machats nit so herb (D.)	und machets it so hearb

Strophe 8, 9 und 10 von Evas Klagelied:

(D.) I hätt schier gsait, der Duiffel hol etc. Ja wohl, thue, was der Adam will etc. Gauth Adam auf da ackher nauß etc.	. . . .
ey, was wurdert soga d'leith (D.)	was wearet saga d'Leut
. . . (D.)	aus bisweila
. . . (D.)	und ui a kloidle macha lau
aber ietz kanst zu deim schada sealbar um a freassa seaha (D.)	jez kanst zu deim oigna schada seal ums Freassa und Saufa seha
am moarga (D.)	à Möara
schon ganga (D.)	ganga
ebbas anders anfanga (D.)	gau eppas anders àfanga.
glimmet (D.)	Kommet
Diend mihr uis no soga (D.)	aber saget mir uis no
au wearat lesa à (D.)	alloi laud so
aber mein säbel gaut nit (D.)	I fürcht mi nu, der Sabel gang it
thue I dauhear stella (D.)	thurand do hear stella

usw. (bei denen ich die Übereinstimmung mit den korrespondierenden Stellen des Druckes von 1783 durch die in Klammer beigefügte Sigle D. ersichtlich gemacht habe). Beispiele der letzteren Kategorie sind Fälle wie:

Cod. 19.198:	W.:
mei nitziger Handwerekhszuig behuet	mei göttlicher etc. beym Bluet
Und deam aussam leatta wil i gau außer gneatta	Us deam Lui, us deam Leatta will i ihn da gau außer kneata
sendt io oiser Herrgott seall	sinand jo Gott Vater seal
gschnuaft (I.: schnurrat)	gschmorglet
mihr z'spauth	gar spoth
einkrauma	g'rauma
hipsch und schea	frumm und schöa
nini nim I ihm aussam Leib und pusier ihm à wackheres weib	uina neama ussam leib und draus zu siara a hibsches wackers weib (D.)
gugg, wach auf	gang, wach auf
hast gschloffa wie à ratz	wie a Raz gschlofa au (D.)
dihr dein weib do außar dreth	außerdreht dei gnädige Frau (D.)
am Beattalstoab gau (D.: am Beattal nogau)	deam Beattel nogau
grießini gott	grüß di Gott
mein moale (D.: währli)	Mahle
wenma des äpfeli liest verfaula	wenn der Äpfel thät faula (D.)
wegerli	schlag mi's Wetter
loider kuini nuß	linder as d' nuß (D.)
und rudt und buschla	und buschla (D.)
glaub mihrs, des sind	sind gar (D.)
schoppa — lockha	kopa — schopa (D.)
escha, kirbsa, bona stupfa	Erbis und Fisola stupfa

u. dgl. Sonstige Abweichungen von den anderen Versionen beschränken sich fast nur auf orthographische Verschiedenheiten (hauptsächlich in der Wiedergabe der Vokale oder Konsonanten der dialektischen Formen) wie z. B.:

Cod. 19.198:	W.:
hipsch	hübsch
wie I mui	wie ni mui
à gaffa	angaffa
heartzgriebli	herzgrüble
à naas	ui Nas'
à schädl, à blaßa	am Scheadel à blassa
gealt	gialt
kaus	kaas
nit à leattener glotz	it à leattener Kloz
schlagt	schlecht
draum mihr von yngsta gricht	traum mer vom jüngste Gricht
ietz .... dag	jezet .... dag
ellethalba	ällethalba
rauth	roth
sunst	sust
papeier reiar	papier — reühr
ehwearckh gsponna	Ehrwerk spunna
hauß dich	hast di
zema gleabbat und zema papet	zema kloibet, zemi pappet

Cod. 19.198:	W.:
ist	isch
Gaust	Gunscht
umsaust	umsonscht
kom i dauhear	kumm i dohear
oarth	ort
windeli blausat	windla blosat
ellerloi	allerlei
Charteiser	die Karteiser
Moaga	Maga
gauth	goth
auffam griena wasa	uf deam griena waza
kan as	könts à
kepli — aura leppli	Käple — aura Ringla
fromm, guthi, truia	frumma, à guta, à troja
schwaub — gaub	schwob — gob
grauth — gnaud	groth - gnod
oara — gnoara	auhra — gnaura
hoickhlichs	haigles
graui - laut	grohe — loth
toadt — noath — broadt (D.: traut — naut — braud)	taud — naut — Braud
beckhli — gschmäckhli	Bäkle — gschmäkle
ebbes	ebis
hembt	hemet
wird	weard
hendt ihr	haut er
schmutza - gschlutza	schmoza - schloza
possa	bossa
dienist	denast
pein	pai
thiends ui nu it	thuend ui nu it

u. dgl., oder gelegentliche Auslassungen nebensächlicher Worte, sei es, daß diese in Cod. 19.198 fehlen und in W. oder den anderen Handschriften vorhanden sind (wie z. B.:

macht	er macht
thuet	au thuet
no von eisa	bist no von Eisa
it vo lumpa	bist no von Lumpa
no von Hampf	bist no von Hampf
wois was	I woiß was
laß dihr drauma	gang, laß dir trauma
wearst mih nit verliehra	wärst mi jo it verliehra (D.)
der Donner in Äpfel	Dunder unds Wetter in d'Äpfel
macht gwaltige schritt	er nimmt gwaltiga schritt
gea	hätt er gea
gahr mit Hunda	mit Hunda

u. dgl.), sei es umgekehrt

(:uis gauth mihr no au	uis gaht no à
Moister ist yber die sacha	Moister über d'Sacha

du bist à Kerli	bist a Kerl
no Gold no Silber no Zin	No Silber, no vom Zinn
du reist	reißt
Adam glaubs, as ist	Odam, es ist
mach was du witt	wie du witt
à paar Hos	à Hoos
wird (und) saga	und saga
von dem siessa äpfelschnitzli	vom sella äpfelschnüzli
es ist mihr do hanget im schluckha	isch mir hanga im schluka
Ach, Evli, ... do herein	— .... dört nei
nu no	no
hör no mohl, schrei nu it a so	I hair no wohl, schrei it a so
eh i des Ding thue	vor i es thua, will à ei
send grad die reachta	sianand die reachta

u. dgl.), oder endlich die Vertauschung des einen oder anderen mehr oder weniger nebensächlichen Wortes mit einem gleichsinnigen (wie z. B.:

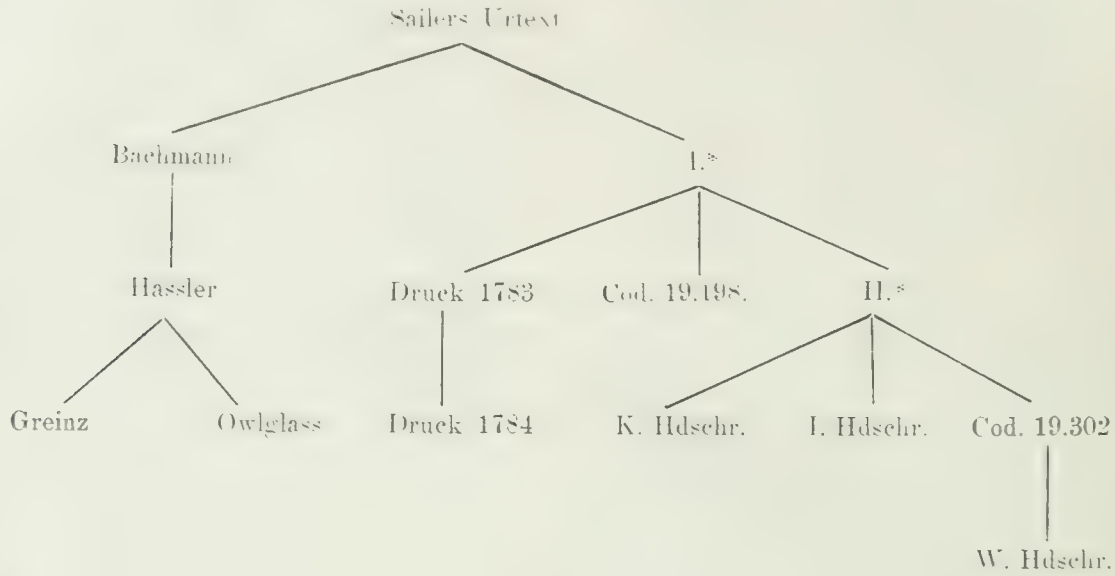
haun i thau	haun i gmacht
gau noh	huit no
fein au	frei a u
fy	pu
neaba	eaba
balgat ihr	ploget ihr
a guther äpfelschniz	a süessar Äpfelschniz
gau besser ani seaha	do besser nochi seha
as	wenn's
kann	thät
ausheba	no heba
soll diena	muaß diena
ey diendt	ach thuand
meim Maan	deam Ma
Mein Weibli	Närrsches Weibli
gau an	no an andra
dihr	ui
nit an brigl	gau an briegel
nicht brichta	nimma brichta
woist nit	sihst it
lauffa darvon	springa davo
meini Baschi	so Baschi)

u. dgl. Wie gesagt, bilden also jene Fälle von Abweichungen, die sich ganz allein nur in Cod. 19.198 finden und daher als eigenmächtige Änderungen des Schreibers dieser Handschrift angesehen werden müssen, die ganz verschwindende Minderheit und Ausnahmen; alle anderen Partien stimmen im wesentlichen stets mit den korrespondierenden Stellen des Wortlautes der einen oder anderen oder aller übrigen Handschriften, bezw. Drucke überein, so daß daraus mit einer jeden Zweifel ausschließenden Evidenz hervorgeht, daß der Schreiber von Cod. 19.198 als Vorlage eine Fassung benutzt haben muß, die mit der Fassung der Vorlagen des Druckes von 1783, bezw. der oben erwähnten Handschriften, im großen ganzen vollkommen übereinstimmte, wenn nicht identisch war.

Fassen wir schließlich die Ergebnisse der vorstehenden textkritischen Untersuchung kurz zusammen, so ergibt sich uns folgendes: das von uns im Vorstehenden herangezogene Material an Handschriften und Druckausgaben läßt deutlich die Unterscheidung zweier verschiedener Gruppen, d. i. zweier voneinander abweichender Fassungen erkennen, deren eine sich als auf den unverkürzten, wahrscheinlich originalen dichterischen Entwurf Sailers zurückgehend kennzeichnet, während die durch die andere Gruppe repräsentierte Fassung einen zu rein praktischen Aufführungszwecken durch Striche und Kürzungen hergestellten Auszug aus der ersteren darstellt. Zu dieser zweiten Gruppe gehören unsere fünf Handschriften, von denen wieder — auf Grund der oben erörterten Kriterien — die Karlsruher Handschrift als die älteste, dem Urtexte Sailers am nächsten unter allen fünfen stehende Fassung anzusprechen ist, wogegen die Wiener Handschrift, bezw. ihr Brouillon, Cod. 19.302, bereits eine spätere, auf Grund der gleichen Vorlage wie die Karlsruher Handschrift angefertigte Abschrift und Überarbeitung darstellt; die Innsbrucker Handschrift endlich dürfte zwischen beiden auch zeitlich die gleiche Mittelstellung einnehmen, wie sie dies in inhaltlicher und formaler Hinsicht tut. Diese vier Handschriften setzen eine gemeinsame, d. h. gleichlautende Vorlage als Quelle voraus, die gegenüber der in Bachmanns, Hasslers, Greinz'

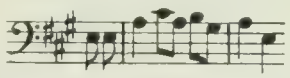
und Owlglass' Ausgaben überlieferten Fassung dadurch charakterisiert ist, daß sie eine zu praktischen Aufführungszwecken verkürzte, durch Striche zusammengezogene sozusagen Bühnenbearbeitung verkörpert. Aus der Tatsache aber, daß auch die Druckausgaben von 1783 und 1784 sowie Cod. 19.198 (von den oben charakterisierten geschmacklosen Zusätzen des Druckes von 1784 und den vorhin erwähnten Versen Gott Vaters zum Cherub am Schlusse des III. Aktes dieser drei Versionen abgesehen) in allem Wesentlichen vollkommen mit der Fassung der eben erörterten vier Handschriften übereinstimmen, somit als Vorlage eine Fassung voraussetzen, die sich von der der letzteren durch nichts anderes als durch den Besitz dieser Verse am Schlusse des III. Aktes unterschied, folgt nun also weiters, daß außer der den vier erstangeführten Handschriften vorgelegenen gekürzten sozusagen „Bühnen"bearbeitung auch noch eine andere, gleichfalls gekürzte „Bühnen"bearbeitung bestanden haben muß, der gegenüber die Vorlage dieser vier Handschriften sich selbst wieder nur als eine neuerliche, weitere Kürzung jener anderen „Bühnen"bearbeitung repräsentierte, nämlich als sonst vollkommen gleichlautende, nur um die vorhin erwähnten vier Verse Gott Vaters an den Cherub gekürzte Abschrift. Wir hätten somit zwei dem Sailerschen Urtexte gegenüber gekürzte „Bühnen"bearbeitungen (I.* und II.*) zu unterscheiden, die als seither verloren gegangene Vorlagen einerseits der Drucke 1783 und 1784 sowie der Handschrift Cod. 19.198, andererseits der vier übrigen Handschriften vorauszusetzen wären: von I.* stammten dann der Druck von 1783 und dessen Ableger, der Druck von 1784 sowie Cod. 19.198, ab, von II.* die vier Handschriften K., I., sowie Cod. 19.302 und W. Dieser Gruppe der gekürzten „Bühnen"bearbeitungen steht nun die andere, ersterwähnte Gruppe der auf den unverkürzten, noch nicht für praktische Aufführungszwecke hergerichteten, also sozusagen als Buch- oder Lesedrama geschriebenen Sailerschen Urtext zurückgehenden Fassungen gegenüber; hieher gehören die Ausgaben von Sixtus Bachmann und Hassler sowie die neueren sich an diese anschließenden und auf ihnen fußenden neueren Ausgaben (wie z. B. von Greinz und Owlglass). Der gemeinsame Ausgangspunkt aller dieser verschiedenen Versionen: Sailers Urtext, durfte wohl in der unverkürzten, breiteren Fassung zu suchen sein, nicht in der gekürzten; d. h. also mit anderen Worten: es ist nicht wahrscheinlich, daß Sailer etwa einen ursprünglich kürzeren, für praktische Aufführungszwecke geeigneten Entwurf nachträglich zum Buchdrama erweitert habe — dies ist psychologisch ganz unwahrscheinlich und widerspricht allen bekannten Erfahrungen der Literaturgeschichte betreffs der Entstehung von Bühnenwerken —, sondern er wird wohl, wie dies allgemein der normale Vorgang zu sein pflegt, umgekehrt seinen ursprünglich breiteren Entwurf, als er dessen die Bühnen-, bezw. Aufführungswirksamkeit beeinträchtigende Längen erkannt hatte oder darauf aufmerksam gemacht worden war, dramatisch wirksamer zu gestalten und für praktische Aufführungszwecke herzurichten gesucht, d. h. durch tüchtige Striche gekürzt haben; ob übrigens diese Bearbeitung für Vortragszwecke noch von Sailer selbst herrühren oder ob sie von anderer, fremder Hand (etwa erst nach Sailers Tode) vorgenommen worden sein mag, entzieht sich — bei dem gänzlichen Mangel entsprechender Quellen — vorläufig noch unserer Beurteilung; doch scheint mir — abgesehen von der durch Hassler, bezw. Bachmann überlieferten Nachricht, daß Sailer seine Dichtungen selbst deklamierend und singend vorzutragen pflegte, wobei er sich auf der Violine begleitete — für die Wahrscheinlichkeit der ersteren Annahme vor allem auch die Tatsache zu sprechen, daß der dem Stücke vorangeschickte lateinische Prolog (so in der Innsbrucker Handschrift und dem Drucke von 1783, in neuer Ausgabe bei Owlglass wiedergebracht) ausdrücklich von einem „d e n u o nato ... spectaculo" spricht, was ja sinnlos wäre, wenn nicht dem „denuo natum spectaculum" ein „primum natum spectaculum" vorausgegangen wäre. (Übrigens ist diese Stelle des Prologs vielleicht auch geeignet, auf das vorhin soeben als notwendig vorauszusetzend angenommene Bestehen von I.* und II.* ein helleres Licht zu werfen: wir werden im Verlaufe unserer Untersuchungen später noch Gelegenheit haben, der Erörterung dieser Fragen vom Standpunkte der musikalischen Textkritik aus neuerlich näherzutreten.) Hier dürfen wir uns vorläufig damit bescheiden, das auf Grund unserer literarisch-textkritischen Untersuchung ermittelte Ergebnis bezüglich des Verhältnisses der verschiedenen Textfassungen zueinander und zu ihrem Ausgangspunkte, dem Sailerschen

Originalentwurf, festzuhalten und zu bewahren, um es dann später weiter unten mit dem aus den musikalischen Kriterien sich ergebenden Verhältnisse der handschriftlichen und Druckfassungen zu vergleichen und eventuell daraus weitere Schlüsse zu gewinnen. Graphisch läßt sich also, um unsere bisherigen Ergebnisse kurz zusammenzufassen, der Stammbaum der verschiedenen Versionen folgendermaßen veranschaulichen:

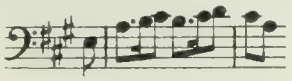


Wenden wir uns nun von diesem literarisch-textkritischen dem musikwissenschaftlichen Teil unserer Untersuchungen zu, so ist diejenige Frage, die sich bei der Betrachtung der Wiener Handschrift vor allem aufdrängt, natürlich die nach ihrem Ursprung, d. i. also nach dem Namen des Komponisten. Leider gewährt die Handschrift für die Beantwortung dieser Frage nicht die leisesten Anhaltspunkte: sie enthält weder die Angabe des Dichters noch des Komponisten noch sonst irgendwelche Momente, die einen Rückschluß auf Autor, Ort, Zeit und Veranlassung ihrer Entstehung ermöglichten; dem äußeren Anschein (Papier, Schriftduktus, Tinte u. dgl.) nach dürfte sie Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts geschrieben sein. Wir sind somit für jeden Versuch einer Bestimmung rein nur auf Schlußfolgerungen aus inneren Gründen angewiesen. Vor allem anderen drängt sich hier natürlich zunächst die Frage auf: Was ist von Sailers Verhältnis zur Musik zu eruieren? War er musikalisch? Hat er vielleicht gar selbst komponiert? u. dgl. Bei der Dunkelheit, die im einzelnen über seine Lebensumstände gebreitet ist,[35]) fehlen leider auch in dieser Hinsicht jegliche genauere Nachrichten; immerhin aber findet sich in Bachmanns Vorwort eine Bemerkung, die einen wichtigen Anhaltspunkt gewährt. Es heißt dort nämlich: „Die Schöpfung ... pflegte der Verfasser ganz allein aufzuführen, indem er nur eine Geige in der Hand hielt und sich zu den Arien — die er nach eigener Komposition sang — akkompagnierte, den übrigen Text aber deklamierte.“[36]) Und ähnlich sagt Hassler — ersichtlich in Anlehnung an Bachmanns Bemerkung — im Vorwort seiner Ausgabe: „Man darf sich ihn (sc. Sailer) nicht anders denken als ... mitten unter seinen Zuhörern, mit der Geige in der Hand, sich selbst zu seinen Arien, die er nach eigener Komposition sang, akkompagnierend, den übrigen Text aber deklamierend.“[37]) Wenn einige schwäbische Literaturhistoriker diese Bemerkungen in dem Sinne ausgelegt haben, daß Sailer sich an Sonntagsnachmittagen im Wirtshause vor seinen Bauern produziert habe, so steht dies in striktem Widerspruche zu den von Sailer in seiner „Schultheißenwahl zu Limmelsdorf“ ausgesprochenen Grundsätzen,[38]) in denen er mit richtigem Takte vom Geistlichen verlangt, daß er im Verkehr mit seiner Gemeinde jederzeit seine Respektstellung zu wahren wissen müsse und sich nichts vergeben dürfe. Wie dem immer nun sei: — für uns ist diese Notiz von besonderer Wichtigkeit, denn

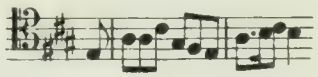
wir erfahren aus ihr, daß Sailer seine Arien selbst komponiert habe und daß er auch Violinspieler gewesen sei. Allerdings werden wir mit Rücksicht darauf, daß weder von sonstigen Kompositionen Sailers irgendwie etwas verlautet, noch auch in seiner Biographie bei der Aufzählung seiner Kenntnisse und Bildungselemente je von irgendwelcher musikalischen Bildung die Rede ist, annehmen dürfen, daß seine musikalische und kompositorische Tätigkeit eine rein dilettantische gewesen sei — ähnlich wie er ja auch die Dichtung nur als Unterhaltung auffaßte und nur so nebenbei zum Zeitvertreib ausübte — und daß man wohl nicht ein strenges musikalisches Fachwissen und -können bei ihm voraussetzen darf. Vergleicht man nun aber hiemit die musikalische Faktur der in unserer Handschrift vorliegenden Arien, so ergibt sich hier ein Widerspruch. Denn bei aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit dieser Stückchen zeigen sie doch — an Stelle der, wie man erwarten sollte, ungeschickten Hand eines ungeschulten Dilettanten — eine merkwürdige Leichtigkeit und Gewandtheit der Technik, eine flotte Sicherheit, wie man sie sonst meist nur bei erfahrenen Fachmusikern zu finden pflegt, wie sie aber bei Dilettanten nicht gar häufig anzutreffen ist. Die Stimmführung ist stets leicht und fließend, die Begleitung bei aller Schmucklosigkeit und Einfachheit doch recht belebt, beweglich und nie eintönig, die Harmonisierung stets korrekt, der Satz sauber und ohne jene Fehler und Ungeschicklichkeiten, wie sie einem Dilettanten — wenn er nicht sorgfältige fachliche Ausbildung genossen und gründliche technische Studien gemacht hat — notwendigerweise widerfahren müssen. Was die thematische Erfindung anbelangt, so könnte man allerdings auf eine gewisse Einförmigkeit und Gleichartigkeit hinweisen, die sich durch die meisten Arien hindurchzieht: sämtliche Themen lassen sich auf einige wenige thematische Schablonen zurückführen, die immer wiederkehren, nur in kleinen Details verändert und mit geringfügigen Abwechslungen. Durch solche kleine Veränderungen des harmonischen, rhythmischen, melodischen, ornamentalen Beiwerks wird dann dasselbe thematische Modell immer wieder zu einem für den oberflächlichen Beschauer scheinbar neuen Stücke umgeformt und zurechtgestutzt, aber dem tiefer dringenden Blicke des musikalischen Analytikers kann nicht verborgen bleiben, daß in Wirklichkeit ein einziges thematisches Schema dem betreffenden Stücke sowie verschiedenen anderen Arien zugrunde liegt und nur äußerlich umgemodelt worden ist. Man vergleiche auf diesen Gesichtspunkt hin z. B. nur die Nummern II, IV, VI, IX, XI, XII, XVI, XIX, XXIII, XXIV und XXV, die alle dasselbe gemeinsame thematische Schema (Tonika-, Dominanten- und wieder Tonika-Harmonie):



zeigen (auch die Nrn. III und VIII dürften hier heranzuziehen sein, insoferne ihre Themen:



beziehungsweise:

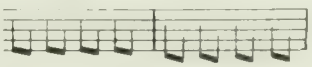


als nur etwas freiere Ummodelungen desselben melodischen Schemas betrachtet werden müssen), oder die Nrn. V, X, XV und XVII (denen das Schema:

zugrunde liegt) oder Nr. XIV, XXIX und XXX (mit dem Schema:

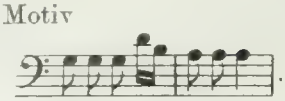
oder Nr. XVIII und XXVII (Modell:

oder Nr. X und XXVI (Modell:

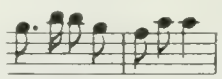


u. dgl. Besonders auffallend tritt diese thematische Gleichförmigkeit in der erstangeführten Gruppe und hier speziell wieder am stärksten zwischen Nr. II und XIX einerseits (woselbst Note für Note des ersten Taktes und auch der Rhythmus übereinstimmen) und Nr. IV, XII, XXIII und XXIV andererseits hervor. Ganz frei von jeder derartigen Schablonenhaftigkeit im eben erörterten Sinne sind von sämtlichen Stücken des Singspiels nur die Nrn. VII, XIII, XX, XXI, XXII und XXVIII (unter welchen XIII, XXI und XXVIII wohl überhaupt als die bestgelungenen des ganzen Spiels zu be-

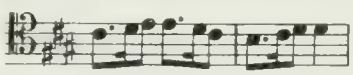
zeichnen sein dürften). In ähnlicher Weise kommt das Motiv



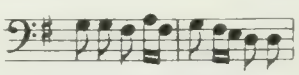
das in Nr. XV als Thema dem Aufbau der Arie „Um a Frau Nahm ist as zwar" zugrunde liegt, schon in Nr. IV, Takt 7 und 8 vor, und analog gilt dies von dem Motiv:



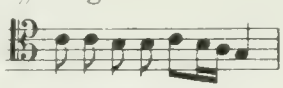
in Takt 5 und 6 von Nr. IV, das in Nr. VIII Takt 5 und 6 nur etwas variiert als:



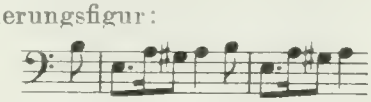
wiederkehrt, sowie von dem in Nr. XXV als Motiv eines Mittelsatzes der Arie verwendeten Motiv:



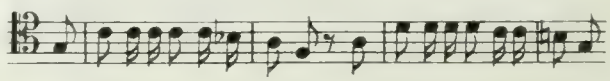
das schon vorher fast notengetreu als Thema der Arie Nr. V: „Vorig ist as foister gsei":



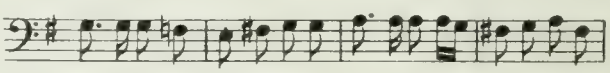
gedient hat. (Die thematische Verwandtschaft dieser beiden letzterwähnten Stellen mit den eben vorhin erwähnten Motiven von Nr. IV und XV ist ein weiteres Beispiel für die in Rede stehende Einförmigkeit der thematischen Erfindung, ebenso wie die häufige Wiederholung gewisser Lieblingsformeln, wie z. B. u. a. der gleich im folgenden zur Sprache kommenden Sequenz-Steigerungsfigur oder der codaartigen Kadenzierungsfigur:



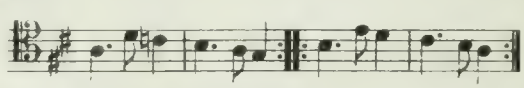
Wenn so also auch einerseits eine gewisse Armut und Einförmigkeit der thematischen Erfindung, wie sie den Kompositionsversuchen eines Dilettanten naturgemäß begreiflicherweise leicht anhaftet, nicht in Abrede zu stellen ist, so frappieren andererseits doch wieder Züge unleugbarer dramatischer Geschicklichkeit, wie sie viel eher einem Musiker von Erfahrung und Übung als einem Dilettanten zuzutrauen sind. Ich verweise hier u. a. vor allem auf die ungemein glückliche Steigerung „Aber, aber währli, Odam, es ist gfährli" in Nr. IV, wo durch eine einfache Sequenz, die Wiederholung des Motivs um einen Ganzton höher, in ebenso anspruchsloser als geschickter Weise der Eindruck des Bedenklichen, mit gehobener Stimme Warnenden, gutmütig Drohenden auf das glücklichste erzeugt wird; in ähnlicher Weise findet man dasselbe Kunstmittel mit gleichem Erfolg in Nr. XXIII, Takt 5 („Healf Gott, wens Gott Vater weard inna") und in Nr. XXV, Takt 13—16 („Aber mei Gebott vergessa und verbottne Äpfel fressa") in der Form:



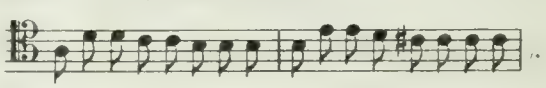
beziehungsweise:



verwertet. (Allerdings kann demgegenüber auch wieder eingewendet werden, daß gerade dieses technische Mittel — Sequenz auf dem nächsthöheren Ganztone — auch an mehreren anderen Stellen der Arien des vorliegenden Singspieles angewendet wird, wo seine Anwendung nicht durch den im vorliegenden Falle erreichten dramatischen Zweck zu rechtfertigen ist, sondern einfach nur nach rein formaler Gepflogenheit erfolgt; so findet sich genau dieselbe Form der Steigerung durch Wiederholung desselben Motivs einen Ton höher auch in Nr. IX, Takt 9—16:



und in Nr. X, Takt 5 und 6:

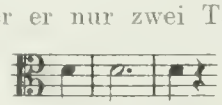


Auch die Behandlung des das Singspiel eröffnenden Rezitativs muß als recht geschickt und korrekt anerkannt werden: die Deklamation ist durchwegs richtig, die Gesetze der syntaktischen Kadenzierung sowie der syllabischen Akzentuierung sorgfältig gewahrt und die melodische Linie wohltuend belebt, niemals eintönig oder ermüdend; die gelegentlichen kurzen Zwischenspiele des Basses bringen in recht geschickter Weise stets eine erfreuliche Abwechslung hinein, ähnlich wie auch bei der Begleitung der Arien eingeflochtene kurze instrumentale Zwischen- und Nachspiele mit gelegentlich recht netten, graziös koketten, zöpfchenschüttelnden Rokokomotiven dafür sorgen, daß durch geschickte Abwechslung von Vokal- und Instrumentalklang die bei der harmonischen und melodischen Einfachheit der Gesänge naheliegende Gefahr des leicht Langweiligwerdens glücklich vermieden

werde. Auch die Striche und Kürzungen, die zum Zwecke der musikalischen Komposition und der Bearbeitung für Aufführungszwecke an dem oft bedeutende Längen aufweisenden Originaltexte der Dichtung vorgenommen wurden — man vergleiche z. B. nur den das Stück eröffnenden rezitativischen Monolog Gott Vaters in der vorliegenden Version mit der bei Bachmann, Hassler und den seither nach ihnen als Vorlage veranstalteten Gesamtausgaben veröffentlichten Fassung, ähnlich die Striche verschiedener Strophen in mehreren Arien u. dgl.! — zeigen den Blick eines Praktikers, nicht den eines Anfängers und Dilettanten. Kurz, alle diese hier aufgezählten Momente scheinen mir eher auf die Hand eines geschulteren, geschickteren und erfahreneren Musikers als auf die eines Dilettanten hinzudeuten, und ich würde mich daher nicht getrauen, die Autorschaft der uns hier beschäftigenden Musikstücke — wenigstens in der Version, wie sie uns in dieser Wiener Handschrift vorliegt — ohneweiters Sailern selbst zuzusprechen, es sei denn, daß man annähme, Sailers ursprünglicher Kompositionsentwurf sei von der geschickteren Hand eines erfahreneren, geschulteren Fachmusikers überarbeitet, gefeilt und poliert worden.

Und dieser Schluß: daß wir in W. die Überarbeitung von der Hand eines Fachmusikers — oder mindestens fachmännisch ausgebildeten, tüchtigen Musikers — vor uns haben, wird nun allerdings in zwingender Weise nahegelegt, ja nahezu zur Gewißheit erhärtet, wenn wir Cod. 19.302 der Wiener Hofbibliothek zum Vergleiche mit W. heranziehen. Schon auf den ersten Blick zeigt diese Handschrift ein dünnes Heft von 9 Folien Umfang in Quer-Quartformat, in Halbpergament gebunden — jedem Kenner musikalischer Handschriften, daß uns hier eine Handschrift von genau derselben Hand vorliegt, von der auch W. herrührt: dies beweist nicht bloß die bis in die kleinsten, unscheinbarsten Details vollkommen übereinstimmende Gleichheit des Schriftduktus beider Handschriften (sowohl der Noten- als auch der Buchstabenschrift), sondern es kommt noch dazu, daß auch das Format des Papiers, die Papiersorte, ja sogar die Anzahl der auf einer Seite vorkommenden Systeme von Notenlinien, deren gegenseitige Entfernung voneinander usw. durchaus dieselben sind wie in W. Ja selbst die Anordnung der vom Schreiber auf den von den musikalischen Notierungen freigebliebenen leeren Räumen der einzelnen Seiten nach Gutdünken verteilten und eingetragenen Zeilen der Textpartien, die Verteilung der verschiedenen Strophen der Arien auf die leeren Räume der Seiten, die Abstände der einzelnen Noten, Takte, Worte, Buchstaben usw., — kurz: alles dies zeigt mit einer jeden, auch nur den leisesten Zweifel ausschließenden Bestimmtheit, daß wir hier von der Hand eines und desselben Schreibers zwei verschiedene Niederschriften eines und desselben Werkes besitzen, und zwar in W. das ganze Werk, in Cod. 19.302 dagegen nur ein Bruchstück desselben: nämlich den I. Akt allein. Die Vergleichung beider Handschriften zeigt aber auch noch mehr: während in Cod. 19.302 sich an manchen gleich näher zu erörternden Stellen zahlreiche Durchstreichungen, Überschreibungen, Radierungen u. dgl. vorfinden, kurz: Spuren davon, daß hier der Autor änderte, feilte und verbesserte, sind alle diese selben Stellen in W. ohne die mindeste derartige Entstellung sauber und nett, in glatter und gewandter Schrift übertragen, und zwar — was für uns das Wichtigste ist! — an Stellen, die in Cod. 19.302 Durchstreichungen, Änderungen und Korrekturen zeigen, s t e t s und überall in jenem musikalischen Wortlaut, der in Cod. 19.302 ersichtlichermaßen als letzte Phase der Niederschrift eingetragen worden war. Es geht daraus also unzweideutig hervor, daß uns in Cod. 19.302 die e r s t e Niederschrift, das Brouillon, der in W. vorliegenden musikalischen Fassung, in W. dagegen deren Reinschrift, und zwar von der Hand desselben Schreibers, also des Bearbeiters selbst, vorliegt. Aber noch etwas und für uns ebenfalls nicht Unwichtiges erfahren wir (wenn es uns nicht schon die Betrachtung der musikalischen Faktur der Musikstücke von W. zur Genüge zeigte) aus diesem Heftchen, nämlich: daß der Autor desselben ein musikalisch-technisch gebildeter Musiker war, der in Harmonielehre und Kontrapunkt ganz nette Schulung besaß und auch selbstschöpferisch zu arbeiten verstand. Schon auf dem Titelblatt des Heftchens nämlich ist die obere Hälfte des ersteren über und unter der Titelaufschrift „Creatio Adami" mit von derselben Hand wie alle übrigen Seiten des Heftchens flüchtig und in ausgeschriebener, erfahrungsgemäß nur durch vieles Schreiben zu gewinnender, bei aller Flüchtigkeit doch sauberer, deutlicher und

netter Schrift, wie sie Komponisten beim eiligen Notieren musikalischer Einfälle oder soeben gehörter Motive, die sie für sich festhalten wollen, anzuwenden pflegen, mitten über und unter die Titelaufschrift hinweg hingekritzelten Noten bedeckt, die sich bei genauerem Zusehen als eine (ohne Schlüssel- und Akzidentienvorzeichnung) für zwei Violinen und ein Cello notierte Harmonisierung einer Ländlermelodie entpuppen; und zwar ist das erste Zeilensystem mit Tinte geschrieben, wogegen in dem zweiten Zeilensystem darunter einige Takte desselben Charakters — offenkundig demselben Stücke angehörig, speziell dessen erste 8 Takte betreffend, mit dem Entwurfe einer geänderten Stimmenführung für die beiden Mittelstimmen und den Baß einer Bearbeitung derselben Melodie der ersten Zeile als Quartett — mit Rotstift notiert und stellenweise schon nahezu bis zur Unleserlichkeit verwischt sind. Unter den drei Zeilen des oberen Systems hat der Autor, mit seiner in diesen notierten Stimmführung nicht zufrieden, einige Änderungen der zweiten Violin- und der Cellostimme skizziert, und zwar in Zeile 4 für die beiden ersten Takte der 2. Violinstimme, in Zeile 5 für die ersten 5 Takte der Cellostimme. In Zeile 4 ist weiters unter Takt 7 und 8 (unter der Cellostimme) eine Violastimme angedeutet, offenbar, da den Autor die Ausführung im dreistimmigen Satze nicht befriedigte und er sich augenblicklich zur Wahl des vierstimmigen Satzes, d. i. also der Quartettbearbeitung, entschloß. Ganz in Übereinstimmung hiemit hat er dann in der mit Rotstift notierten Skizze im unteren, zweiten Zeilensysteme bereits die Bearbeitung des Sätzchens als Streichquartett im Sinne, und zwar enthält Zeile 1 des zweiten Systems die umgearbeitete zweite Violinstimme (die erste schrieb er gar nicht mehr neuerlich auf, da er sie ja ohnehin im Kopfe trug und zudem in der 1. Zeile darüber deutlich vor sich stehen hatte), Zeile 2 die umgearbeitete Cellostimme — und zwar in dem Sinne umgearbeitet, wie er sie in Zeile 5 des ersten Systems, nachträglich korrigierend, skizziert hatte — und in Zeile 3 die Violastimme, von der er nur zwei Takte, das harmoniefüllende:



notierte. Schon diese eine flüchtige Kritzelei genügt, um mit Sicherheit erkennen zu lassen, daß wir hier einen selbstschöpferischen Musiker (sei es nun ein Dilettant, sei es ein Fachmusiker) im Momente, wie er einen musikalischen Einfall oder ein gehörtes Motiv festzuhalten und zu formen bemüht ist, vor uns haben; denn jeder Musikerfahrene weiß, daß so, wie es diese eiligen Notizen zeigen, kein Abschreiber, kein Kopist, sondern nur ein Selbstschaffender — Komponist oder Bearbeiter — zu schreiben pflegt. Dazu kommt nun noch, daß — ganz abgesehen von den gleich im folgenden näher zu besprechenden Änderungen und Korrekturen — auch späterhin, auf Fol. 3[b] des Heftchens, mitten zwischen anderen, damit gar nicht zusammenhängenden Text- und Musikpartien, in ganz ähnlicher Weise zu den auf dem gegenüberliegenden Fol. 4[a] zuerst notierten, dann durchgestrichenen, dann in gänzlich abweichender Fassung abermals neu notierten Schlußtakten der Arie: „Er goth jo it, er goth" ein Entwurf zum melodischen und harmonischen Gerippe dieser durchstrichenen Takte mit ganz kleiner, flüchtig-zierlicher Schrift hinskizziert ist. (Vd. Musikblg. V., woselbst alle diese eben besprochenen sowie auch alle übrigen im Folgenden noch zur Besprechung gelangenden, von ihrer Fassung in der Niederschrift in W. abweichenden musikalischen Partien zusammengestellt sind.) Lassen also alle diese Symptome über den Charakter des Schreibers von Cod. 19.302 als Komponist oder Bearbeiter keinen Zweifel, so wirft der musikalische Charakter der eben besprochenen flüchtigen Notizen noch in anderer Hinsicht ein erhellendes Licht auf ihn. Wie wir hörten und wie die Wiedergabe der Skizze in Musikblg. V zeigt, haben wir hier eine Ländlermelodie, also ein Erzeugnis der alpenländischen Volks- und Bauernmusik, vor uns. Die Notierung dieser Melodie — mag sie nun ein geistiges Produkt des Schreibers sein oder nur die Nachschrift einer von ihm gehörten Volksmelodie — deutet also auf einen Autor hin, der Interesse an bäuerlicher Volksmusik gehabt, aber auch in einer Gegend gelebt haben mußte, wo ihm durch die Umgebung, Land und Bevölkerung, die Gelegenheit zum Hören und die Anregung zum Erfinden oder wenigstens Nachschreiben derartiger alpenbäurischer Volksmelodien geboten war. Das kann aber — von der Schweiz abgesehen, die hier als dem Kreise unserer Untersuchung sachlich zu weit abgelegen, nicht weiter für uns in Betracht kommt

– offenbar nur in Bayern, Schwaben oder den deutsch-österreichischen Stammländern der Fall sein. Und so deutet uns schon jetzt dieses scheinbar geringfügige musikalische Detail in jene Richtung hin, auf die uns späterhin noch eine ganze Reihe anderer, weiter unten noch eingehender zur Sprache kommender Indizien verweisen wird. Bezüglich der übrigen musikwissenschaftlichen Kriterien der in Rede stehenden Handschrift kann ich mich hier umso kürzer fassen, als — wie gesagt — in Musikblg. V alle von der Niederschrift in W. abweichenden musikalischen Partien — oft nur einzelne geänderte Takte, ja einzelne geänderte Noten enthaltend — zusammengestellt und so der unmittelbaren Einsichtnahme des Lesers zugänglich gemacht sind. In Kürze zusammengefaßt, lassen sich alle diese musikalischen Diskrepanzen dahin charakterisieren, daß der Autor bei der Begleitung der Gesangsmelodien (an denen bezeichnenderweise n i e a u c h n u r e i n e N o t e in W. gegenüber ihrer Fassung in Cod. 19.302 geändert ist! — und dies deutet, bei der Übereinstimmung dieser Melodien mit ihrer Fassung auch in der Karlsruher Handschrift, schon von selbst darauf hin, daß sie vom Autor der vorliegenden Handschrift nicht erfunden sein können, sondern so wie die Textpartien von einer Vorlage übernommen und von ihm einfach abgeschrieben worden sein müssen) häufig an der Stimm- (so vor allem der Baß-) führung sowie an Details der Figuration, der Harmonisierung, der Verteilung der Figuren an die Hände des Klavierspielers usw. Änderungen vornimmt. Besonders charakteristisch für seine Sorgfalt in der Baßführung sind vor allem seine zahlreichen in W. vorgenommenen Änderungen im Basse des Eröffnungsrezitativs, die so durchgängig sind, daß in Musikbeilage V das ganze Rezitativ in continuo wiedergegeben werden mußte, trotzdem die Gesangsstimme des Rezitativs selbst in W. nur an einzelnen nebensächlichen Stellen von der in Cod. 19.302 notierten Fassung abweicht. Auch sonst, in der Begleitung der Arien, ist es vor allem der Baß, dem der Autor seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet: daß er, auch nachdem er in der vorliegenden Handschrift Änderungen von sei es Baßgängen, sei es sonstigen Stimmführungen, Figurationsdetails u. dgl. oft erst nach mehrmaligen Versuchen und Ansätzen (man vergleiche z. B. die vorhin erwähnten Schlußtakte des Nachspiels zur Arie „Er goth jo it" auf Fol. 4^a und 3^b, ebenso des Nachspiels zur Arie „Roth nu, i will dirs lau" auf Fol. 5^a!) als endgiltige Schlußfassung hingeschrieben hat, dennoch bei ihrer Übertragung in Reinschrift in W. noch häufig neuerliche Änderungen und Verbesserungen vornimmt, so daß dieselbe Stelle in W. abermals ein anderes Gesicht zeigt, als sie in ihrer Endfassung in Cod. 19.302 hatte, ist ein neuerliches Zeugnis mehr einerseits für die Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Bearbeitertätigkeit auffaßte, andererseits aber auch wieder dafür, daß uns in W. keine gewöhnliche bloße Abschrift, sondern mehr als das: eine Bearbeitung, vorliegt. Und man muß es zur Ehre des Geschmackes des Autors eingestehen, daß an allen solchen Stellen von Änderungen und Abweichungen in W., also in der Reinschrift, diese Fassung dann tatsächlich auch immer gegenüber ihrer Form in den früheren Entwürfen in Cod. 19.302 eine bedeutende Verbesserung und die beste unter allen vom Autor im Verlaufe seiner verschiedenen, wiederholten Entwürfe der betreffenden Stelle versuchten Ausdrucksmöglichkeiten darstellt: man vergleiche auf diesen Gesichtspunkt hin alle in Musikbeilage V zusammengestellten, mehrfach geänderten Entwürfe der zuerst durchstrichenen Partien mit der Prägung, die sie in der Reinschrift in W. gefunden haben, um sich hievon auf das schlagendste zu überzeugen. Namentlich in puncto Kürzungen überflüssiger Längen bekundet der Autor einen scharfen Blick und eine sehr glückliche Hand; auch hiefür bieten die in Musikbeilage V verzeichneten Notationen einige charakteristische und belehrende Beispiele.

So zeigt uns denn, um die Ergebnisse der vorliegenden Betrachtungen zusammenzufassen und diese abzuschließen, die Untersuchung der Handschrift Cod. 19.302 in jeder Hinsicht das Bild eines technisch geschulten und erfahrenen praktischen Musikers, der selbstschöpferisch zu arbeiten und zu entwerfen gewohnt ist (schon die bei aller Flüchtigkeit recht zierliche, nette und saubere Schrift, die namentlich in Cod. 19.302 den Duktus der flüchtigen Komponistenschrift zeigt, während sie in W. sorgfältiger, sauberer, geglätteter ist [illegible] als Reinschrift! [illegible] zeigt diese Gewandtheit im eiligen Skizzieren), der sich für alpenländische, bäurische Volksmusik interessiert sowie Melo-

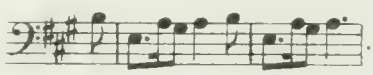
dien derselben nachschreibt oder gar erfindet, und der schließlich für die instrumentale Ausführung derselben Streichinstrumente — und zwar als Trio oder Streichquartett — im Auge hat. Es wäre nun trotz der vorhin geäußerten Bedenken gegen eine direkte, unmittelbare Urheberschaft Sailers an der musikalischen Fassung W. immerhin die Annahme denkbar, daß uns doch im Cod. 19.302 die erstmalige Originalniederschrift der in W. als Reinschrift überlieferten musikalischen Fassung von Sailers Hand selbst vorläge; schließlich könnte ja Sailer sich die soeben von uns in Cod. 19.302 beobachtete praktische Schulung und Erfahrung durch fleißige Kompositionsversuche, durch Studium u. dgl. irgendwie erworben haben, ohne daß wir — bei dem tiefen Dunkel, das über alle diese Momente in Sailers Leben verbreitet ist — auch nur das Mindeste davon zu wissen brauchen. In musikwissenschaftlicher Hinsicht haben wir wenigstens bis jetzt noch kein zwingendes Moment gefunden, das diese Annahme von vornherein ausschlösse. (Auch die Tatsache, daß alle Korrekturen und Änderungen in Cod. 19.302 sich nur an den Instrumentalzwischen- und Nachspielen in der Begleitung, niemals an den Gesangsmelodien der Arien selbst vorfinden, muß schließlich nicht unbedingt in dem Sinne gedeutet werden, daß der Schreiber von Cod. 19.302 nur die Begleitung selbst geschaffen, die Gesangsmelodien aber bereits fertig übernommen habe; er könnte ja auch die Melodien als solche allein für Gesang schon vorher selbständig erfunden und in irgendeinem anderen Heftchen niedergeschrieben sowie fertiggestellt haben, so daß er sie dann, bei Ausarbeitung der Begleitung, nur einfach so in Cod. 19.302 ins Reine also ohne irgendwelche Korrekturen und Streichungen — zu schreiben brauchte, wie er dies erwiesenermaßen dann mit der ganzen Komposition in W. vornahm.) In literarisch-textkritischer Hinsicht allerdings erhöben sich gegen diese Annahme — nach dem, was wir in unseren textkritischen Untersuchungen oben hinsichtlich der entwicklungsgeschichtlichen Stellung von W. und Cod. 19.302 gehört haben — schon insoferne schwere Bedenken und Widersprüche, als uns die textkritische Untersuchung die Stellung von W. und Cod. 19.302 als letzte Glieder der Entwicklungsreihe der Fassungen des Sailerschen Textes erwiesen hat, wogegen in musikalischer Hinsicht bei der in Rede stehenden Annahme Cod. 19.302 und W. zu Anfangsgliedern der musikalischen Entwicklungsreihe würden, so daß von dieser Seite her also sich das Problem dahin zuspitzt: war Sailer der Komponist von Cod. 19.302, so konnte er — der Meister des von ihm angewendeten schwäbischen Dialektes — nicht die zahlreichen Fehler in dialektischen Formen und die vereinzelten sinnlosen Schreibfehler machen, die in W. vorhanden sind; da aber der Schreiber des Textes in W. und Cod. 19.302 unleugbar zugleich der Komponist, bezw. Bearbeiter der instrumentalen Zwischen- und Nachspiele der Arien ist, so kann offenbar dieser Autor mit Sailer nicht identisch sein. (Dazu kommt noch, daß auf Fol. 2^b des Cod. 19.302 der Autor zu der Stelle „wie ni mui" in Klammer die schrifthochdeutsche Übersetzung: „wie ich meine" vermerkt, — also ein neuerliches, deutliches Symptom dafür, daß er dem schwäbischen Originaldialekt Sailers fremd gegenüberstand: jemand, der den Dialekt beherrschte, wie z. B. Sailer selbst, hätte es nicht nötig gehabt, sich die Übersetzung dazu zu vermerken). Es bliebe somit von dieser Seite aus nur die Möglichkeit der Annahme übrig: entweder, daß der Schreiber von Cod. 19.302 und W. nur ein späterer Bearbeiter der von ihm als musikalische Vorlage benutzten eventuell Sailerschen Originalkomposition sei, oder aber: daß uns hier — in Cod. 19.302 und W. — überhaupt ein ganz fremder, selbständiger Komponist entgegentrete, der irgendwann später — nach Sailer — ganz unabhängig von diesem und eventuell ohne von dessen früherer Komposition überhaupt etwas zu wissen, den Sailerschen Text neu komponiert hätte. In ersterem Falle also müßte angenommen werden, daß außer der vorliegenden musikalischen Fassung auch noch irgendwo die originale Sailersche Komposition existierte (oder wenigstens existiert habe), in letzterem Falle wäre notwendige logische Forderung, daß uns die hier vorliegende musikalische Fassung in keinerlei sonstiger Quelle, die sich nicht offensichtlich als bloße Abschrift der vorliegenden Version herausstellte, begegnen dürfte. Wie dem immer nun auch sei: jedenfalls würden wir dann hiemit vor eine neue, doppelte Aufgabe gestellt, nämlich die, zu eruieren, einerseits: ob nicht sonst noch irgendwo eine andere Handschrift dieses Singspiels existiert, die aus inneren oder äußeren Gründen

mit mehr Wahrscheinlichkeit als Sailers Originalfassung angesehen werden könnte als die vorliegende, und andererseits: ob nicht aus den spärlichen uns erhaltenen Nachrichten über Sailers Lebensumstände, Verhältnisse, Umgebung und geistigen Verkehr irgendwelche Momente zu gewinnen wären, die geeignet sind, irgendwie ein Licht auf die Entstehung der Musik zur „Schöpfung" und deren äußere Schicksale (also z. B. Aufführungen u. dgl.), möglicherweise auch auf Sailers Beziehung zu und Abhängigkeit von musikalischen Vorbildern, seine eventuelle Beeinflussung durch zu seiner Zeit beliebte Komponisten, Schulen oder Kunstrichtungen sowie endlich eventuell für die vorhin vermutete Überarbeitung seiner Kompositionen in Betracht kommende musikalisch erfahrenere Personen aus seiner näheren Umgebung zu werfen. Wenden wir uns — aus Gründen methodischer Natur — vorerst der zweiten Gruppe von Fragen zu! Daß bei dem Dunkel, das über Sailers Lebensumständen im einzelnen liegt, aus den spärlichen biographischen Notizen keinerlei nähere sein musikalisches Schaffen betreffende Auskünfte zu erlangen sind, haben wir schon vorhin gehört; das Einzige, was wir darüber wissen, ist, wie schon oben erwähnt, die Tatsache: daß die Premiere der „Schöpfung" vor den Klosterherren von Schussenried im November 1743 stattfand; ob dabei schon die hier in unserer Wiener Handschrift verzeichneten Arien vorgetragen wurden, oder ob diese erst später entstanden sind, ob sie überhaupt mit den von Bachmann erwähnten Originalarien Sailers identisch oder vielleicht nur die Arbeit eines fremden Komponisten sind, der später (möglicherweise erst nach Sailers Tode) zufällig die Sailersche Dichtung kennen gelernt hatte und, von ihr angeregt, die Arien dazu komponierte, das alles sind Fragen, auf die uns das in der Wiener Handschrift vorliegende Quellenmaterial auch nicht die leiseste Antwort gibt; wir werden aber im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung Gelegenheit haben, zu beobachten, daß die Vergleichung der übrigen von uns eruierten musikalischen Fassungen wenigstens einiges aufhellendes Licht in das Dunkel dieser Fragen zu werfen geeignet ist.

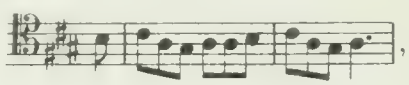
In Anbetracht der Aufenthaltsorte Sailers und des geographischen Gebietes, auf dem sich sein Leben abspielt, drängt sich zunächst die Frage auf, ob nicht aus theatergeschichtlichen Quellen bezüglich bayrischer, schwäbischer oder württembergischer Städte irgend eine auf Sailers Singspiel bezughabende Notiz zu gewinnen wäre. Leider versagt — wenigstens soweit ich bis jetzt in dieser Materie Nachforschungen anstellen konnte — auch diese Hoffnung gänzlich: weder Theodor Schöns Aufsatz „Geschichte des Theaters in Ulm"[39]) noch Heyd und Schöns „Bibliographie der Württembergischen Geschichte"[40]) enthalten irgend eine darauf sich beziehende Notiz, bezw. Angabe irgendwelcher Werke, die in dieser Frage Aufschluß zu gewähren geeignet wären, und auch die vorhandene Literatur über das Singspiel[41]) weiß nichts von Aufführungen Sailerscher Singspiele, geschweige der „Schöpfung" zu berichten, kennt ja auch nicht einmal den Namen Sailers. Nun ist es — bei den ausgebreiteten Beziehungen, in denen, wie wir oben hörten, Sailer mit hervorragenden Persönlichkeiten Deutschlands und des Auslandes, sowie bei dem persönlichen Verkehr, in dem er u. a. z. B. mit Graf Friedrich von Stadion auf Schloß Warthausen stand (demselben, bei dem zu derselben Zeit auch Christoph Martin Wieland viel verkehrte)[42]) — natürlich ja durchaus nicht ausgeschlossen, daß früher oder später einmal aus dem Nachlasse eines der ehemaligen Bekannten oder Freunde Sailers oder etwa auf einem der Schlösser in Sailers ehemaliger Nachbarschaft — vom gräflichen Schlosse Babenhausen wird weiter unten in bezug auf P. Sixtus Bachmann noch die Rede sein — gelegentliche Funde zum Vorscheine kommen können, die mit einem Schlage über Sailers musikalische Tätigkeit ein helles Licht verbreiten; solange uns aber ein solcher glücklicher Zufall nicht zu Hilfe kommt, bleibt uns — im Hinblick auf die vorhin geschilderte Sachlage — wohl nichts anderes übrig, als in Ermangelung äußerer Quellen uns neuerlich wieder unserer Handschrift zuzuwenden, um zu versuchen, eventuell auf Grund der Beobachtung innerer Kriterien wenigstens den einen oder anderen Anhaltspunkt für die Richtung, in der wir uns weiter zu bewegen haben, zu gewinnen.

Was an den einzelnen in unserer Notenbeilage wiedergegebenen Musikstücken der in Rede stehenden Handschrift von vorneherein, schon bei der ersten flüchtigen Betrachtung und auf den ersten Blick, frappiert, das ist — von dem durchaus volkstümlichen Charakter der

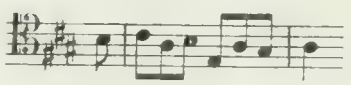
melodischen Erfindung dieser Stücke abgesehen, der weiter unten noch ausführlicher zur Sprache kommen wird — vor allem die auffallende Ähnlichkeit und Verwandtschaft, ja das stellenweise fast notengetreue Anklingen derselben an melodische Wendungen und Formeln, die uns von den Arien der Mozartschen Bühnenwerke deutschen Stils — und zwar nicht bloß solcher aus seiner relativ frühen Zeit, wie z. B. der „Entführung", sondern auch aus seiner letzten Zeit, nämlich der „Zauberflöte" — vollkommen geläufig und so vertraut sind, daß sie von der großen Masse der musikalisch, aber nicht musikhistorisch gebildeten Kreise gemeinhin als „Mozartisch" angesehen zu werden pflegen. Ich verweise hier u. a. z. B. nur auf die in den einzelnen Nummern unserer Handschrift mehrmals angewendete codaartige Kadenz-Lieblingsformel:



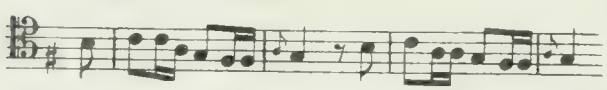
die in ähnlicher Form wie an der hier angeführten Stelle aus Nr. III auch noch in Nr. VIII:



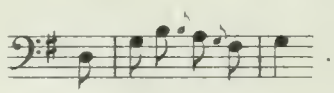
Nr. XI:



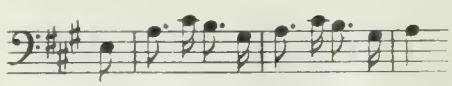
Nr. XXI:



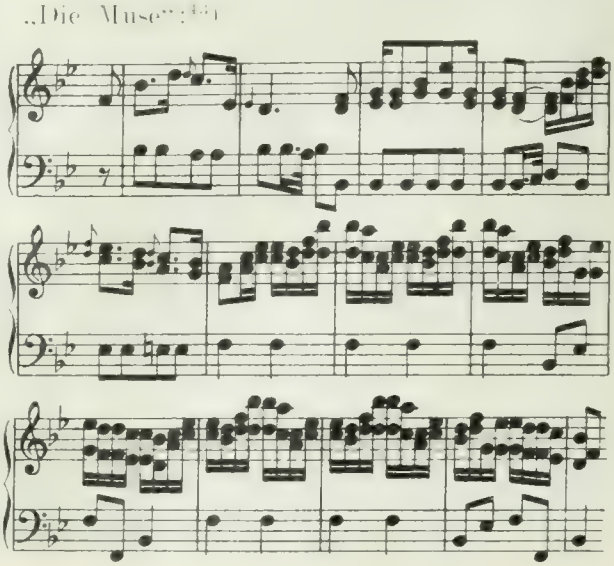
usw. vorkommt. Aber nicht bloß von einzelnen Wendungen, sozusagen Redensarten und Phrasen, gilt das soeben Gesagte, sondern von ganzen Musikstücken der vorliegenden Sammlung; so sind es namentlich die Arien Nr. V, XIII und XXI, die man als „Mozartisch" bezeichnen kann, und unter ihnen wieder ist es wohl Nr. XIII, in dem diese Ähnlichkeit mit Mozartscher Melodik am größten ist: man glaubt hier oft förmlich notengetreu Mozartsche Motive wiederzuerkennen. Natürlich ist dies nun nicht in dem Sinne zu verstehen, als meinte ich, daß hier wirkliche Reminiszenzen oder Anklänge an Mozart vorlägen und die Entstehung der Arien unserer Handschrift demgemäß in die Zeit nach dem Erscheinen Mozarts zu verlegen sei; ein solcher Schluß erschiene mir schon darum voreilig und ungerechtfertigt, da wir ja sehr wohl wissen, daß der junge Mozart selbst in seiner Lehrzeit die musikalische Technik seiner Zeit in sich aufnahm, somit in und mit ihr auch den gesamten Schatz von Formeln, Wendungen und melodischen Redensarten übernahm, der von ihr, d. i. also seinen Zeitgenossen und Vorgängern, erarbeitet worden war, so daß auch von jenen melodischen Formeln, die der Gebildete heutzutage als spezifisch „Mozartisch" anzusehen geneigt ist, der Musikhistoriker sehr viele als Gemeingut der Mozartschen und vor-Mozartschen Zeit erkennt, als Leihgut, das Mozart selbst im Laufe seiner musikalischen Erziehung sich erst durch Hören, Studium u. dgl. angeeignet und dann, ohne es weiter selbst zu merken, seiner eigenen Sprache einverleibt hat. In diesem Sinne hat man denn auch in dem vorliegenden Singspiele diese „Mozartschen" Anklänge als Eigentum der Zeit, nicht des Autors, anzusehen, ähnlich wie man andererseits auch das Anklingen des Themas von Nr. IV:



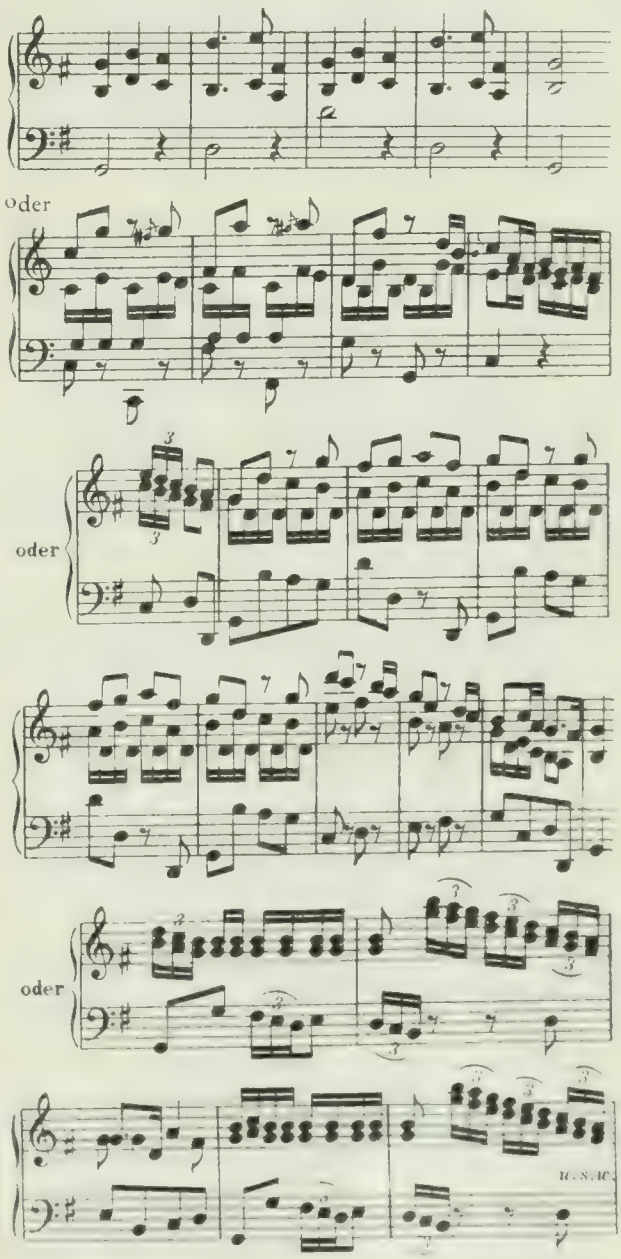
bezw. Nr. XXIV:



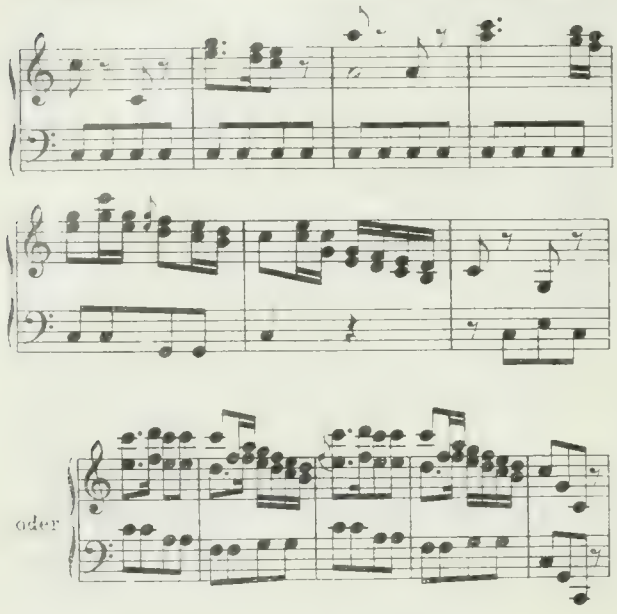
(und überhaupt der ganzen mit diesen Themen zusammenhängenden Motivengruppe — vgl. die obigen Ausführungen über das Schablonenhafte der thematischen Erfindung der vorliegenden Arien!) an ein Thema aus Hillers Singspiel: „Die Muse":[1])

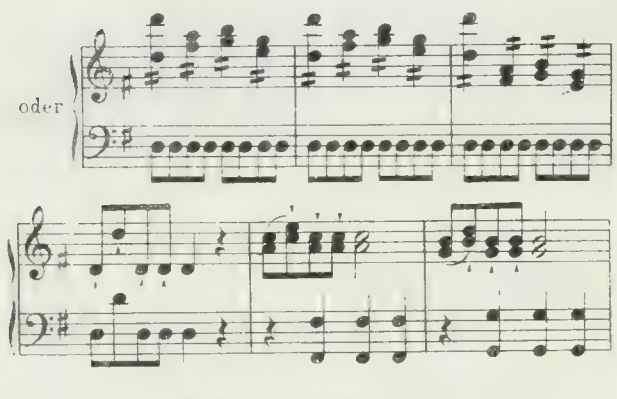


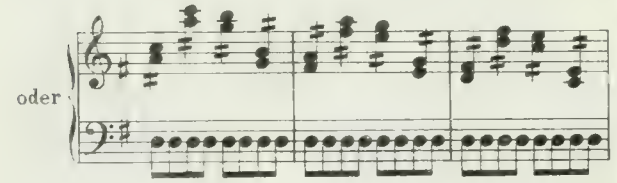
im gleichen Sinne wird auffassen müssen, ohne deswegen ex postero auf eine Reminiszenz an Hiller schließen zu dürfen. Ganz abgesehen von dem eben Ausgeführten scheint mir die Annahme einer nach-Mozartschen Entstehung der vorliegenden Kompositionen (wohlgemerkt: der Kompositionen als solcher, — von ihrer technischen Ausarbeitung als Klavierauszug vorläufig ganz abgesehen!) — also etwa gegen Ende des 18. Jahrhunderts — schon deshalb unwahrscheinlich, da die ganze musikalische Struktur und kompositionstechnische Anlage derselben doch zu einfach und relativ primitiv ist, als daß sie — selbst wenn man die Autorschaft eines Dilettanten, also eines nicht auf der Höhe der technischen Ausbildung seiner Zeit stehenden Autors, für die thematische Erfindung und den Entwurf der Komposition als solcher zugibt und dementsprechend die Notwendigkeit einer Restriktion der in technischer Hinsicht zu stellenden Forderungen berücksichtigt — für den Ausgang des 18. Jahrhunderts anzunehmen wäre, wogegen sie in die erste Hälfte oder in die Mitte des Jahrhunderts vollkommen hineinpaßt. Wenn so also auch meiner Ansicht nach die eben erwähnten thematischen Ähnlichkeiten mit Hillerschen und Mozartschen Motiven noch immer nicht zum Rückschluß auf die Entstehung der vorliegenden Arien gegen Ende des 18. Jahrhunderts berechtigen, so sind sie doch in anderer Hinsicht für uns nicht ohne Wichtigkeit: denn gerade der Umstand, daß die Verwandtschaft sowohl der Themen als auch der gesamten kompositionstechnischen Faktur mit jener der Wiener klassischen Schule (als deren typischem Vertreter: Mozart) so auffallend hervortritt, wogegen — von dem eben besprochenen, gelegentlichen Anklingen an Hiller abgesehen — eine ähnliche Berührung mit anderen zeitgenössischen musikalischen Richtungen in Deutschland, etwa der Faktur des norddeutschen Singspiels, wie es eben durch Hillers, Standfuß', Neefes u. a. Werke repräsentiert wird, nicht zu bemerken ist, — eben dieser Umstand ist für den weiteren Gang unserer Untersuchung nicht ohne Wichtigkeit; denn unwillkürlich drängt sich angesichts dieser eben erörterten Momente der Gedanke an jene große deutsche Schule auf, die durch Riemanns grundlegende Herausgabe und Untersuchung der Werke ihrer Hauptvertreter als die Wiege der Wiener klassischen Schule, als die Vorbereitung und Überleitung zu derselben und mit ihr in tiefinnerlichster Verwandtschaft stehend erwiesen worden ist: die Mannheimer Schule, und damit auch die Frage: ob der Komponist des vorliegenden Singspiels zu dieser Schule in irgendeinem Verhältnis gestanden hat und wenn ja, welcher Art dasselbe war. Sieht man nun darauf hin die Werke der Mannheimer Schule durch, wie sie uns in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" vorliegen,[44]) so sind es namentlich die Werke von Johann Stamitz, die mir als für unsere Untersuchung von besonderem Interesse in Betracht zu kommen scheinen. Vergleicht man nämlich Stellen wie:

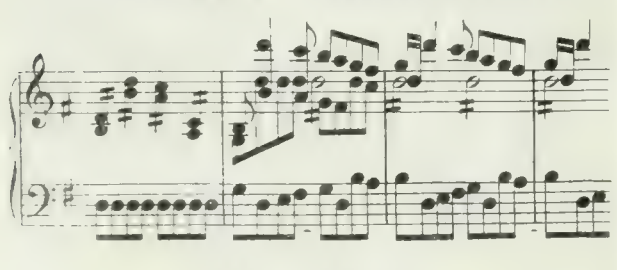


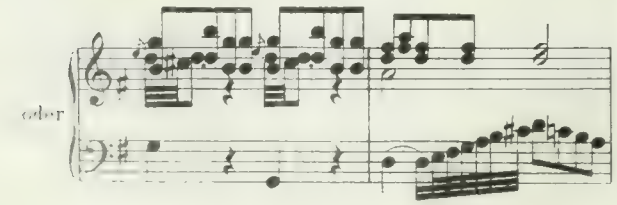
[illegible] in dessen Orchestertrio C dur op. 1[45]) oder:

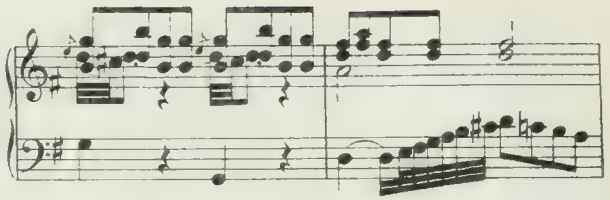


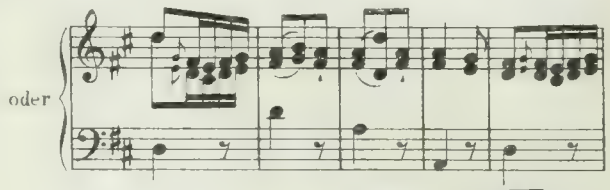


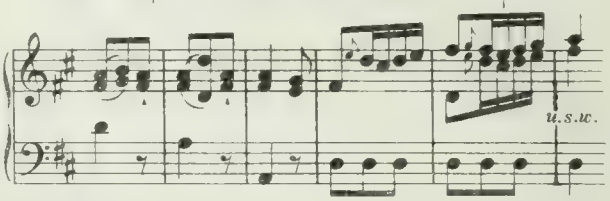












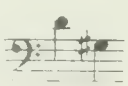
[illegible] aus dessen „Sinfonia a [illegible]") so scheinen mir hier unverkennbar alle jene technischen Elemente, die uns auch schon in den Arien unserer Handschrift begegnet sind, vorzuliegen, und zwar mit aller technischen Sicherheit, Geschicklichkeit und Vollendung gehandhabt und herausgearbeitet. Ich möchte mich nicht getrauen, so weit zu gehen, daß ich — obwohl man dies nicht von vorneherein ausschließen könnte und dürfte — eine direkte Nachahmung oder Abhängigkeit der Arien unserer Handschrift von dem Mannheimer Meister behaupten wollte — wenigstens in der hier vorliegenden Fassung — (womit natürlich nichts gegen die Möglichkeit gesagt ist, daß die Komposition rein als solche an sich sehr wohl unter einer solchen Beeinflussung entstanden sein könnte); aber das Eine scheint mir als unabweislicher Schluß sich aufzudrängen: daß der Autor der Arien des vorliegenden Singspiels dieselben kompositionstechnischen Prinzipien, Kunstmittel und Behelfe, die in den Werken des Mannheimer Meisters zum Ausdruck gelangten, bezw. ihm zur Verfügung standen, kennen gelernt und in seiner Weise für seinen Zweck verwendet hat. Ob dieses Kennenlernen auf dem Wege des Studiums oder des Hörens bei Gelegenheit von Aufführungen oder etwa des mündlichen Gedankenaustausches bei persönlicher Bekanntschaft mit dem einen oder anderen Angehörigen der Mannheimer Schule erfolgt sein mag, muß — mangels jedes sicheren Anhaltspunktes — dahingestellt bleiben; es schiene mir angesichts der damaligen künstlerischen Kommunikations-

verhältnisse nicht ausgeschlossen zu sein, daß die Vermittlung auf dem Wege gesellschaftlichen Verkehrs erfolgt sein könnte. Jedenfalls also scheint mir diese unleugbare enge innere Beziehung — man darf wahrscheinlich wohl sagen: Zugehörigkeit — zur Mannheimer Schule mit aller Bestimmtheit darauf hinzudeuten, daß der Komponist des vorliegenden Singspiels auch in geographischer Hinsicht nicht ferne von dem Kreise der Mannheimer zu suchen sein dürfte, sondern im Umkreise gelebt haben mag und den von uns beobachteten inneren Beziehungen auch äußere — des Verkehres, der Nachbarschaft u. dgl. — entsprochen haben mögen. Es drängt sich hier dann nur die Frage auf: warum denn gerade nur in Wien, in dem räumlich entfernten Österreich, allein eine Handschrift mit Werken dieses Komponisten existieren und ob denn — den eben erörterten Verhältnissen entsprechend — in der unmittelbarsten geographischen Nachbarschaft, in der nächsten Nähe der Mannheimer Schule, sich gar nichts von den Werken dieses ungenannten und unbekannten Komponisten erhalten haben soll?

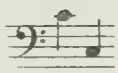
Hier kommt uns nun die Karlsruher Handschrift zu Hilfe. Sie war schon Eitner bekannt, der sie im VIII. Bande seines Quellenlexikons[47]) auf p. 384 in folgender Notiz anführt: „Sailer, Sebastian, bekannt durch M. S. 777 in B. Karlsruhe: Creatio Adami ejusque in paradisum missio in actu I^mo, Productio Evae, Penatum et Poino (sic!),[48]) actu III. Auctore Rev. P. ... ord. Praemonstrat. Marchtalli professo. 4 Solostim. (resp. Personen), 2 V. und B." Was Eitner veranlaßt hat, Sebastian Sailer als Komponisten der in der eben erwähnten Handschrift notierten Musikstücke aufzufassen, war ersichtlichermaßen die Bemerkung des eben angeführten Titels: Auctore etc. Nun beweist ja natürlich dieser Umstand an und für sich gar nichts: bekanntlich kommt auf so manchen Handschriften musikalisch-dramatischer Werke gerade des 17. und 18. Jahrhunderts die gleiche Form einer Anführung des Autors vor, wobei stets nur der Dichter gemeint ist; der Komponist der Arien — und speziell bei Singspielen — stand ja nach der Auffassung dieser Zeit als nebensächlich so sehr im Hintergrunde des Interesses, daß man sich um ihn nicht besonders kümmerte und gar nicht weiter nach seinem Namen frug. Gerade im vorliegenden Falle also, wo Sebastian Sailer selbst auch der Dichter des Werkes ist, möchte ich mich umso weniger getrauen, aus der oben angeführten Stelle im Titel der Handschrift mit solcher Sicherheit auch die musikalische Autorschaft Sailers herauslesen zu wollen. Andererseits aber ist allerdings nicht abzuleugnen, daß auf unzähligen Handschriften des 17., 18. und 19. Jahrhunderts der Komponist in der Weise angeführt wird, wie es in der Karlsruher Handschrift der Fall ist. Wie dem immer nun auch sein mag: jedenfalls dürfte diesem Titelmomente weder pro noch contra viel Gewicht beizulegen sein; viel maßgebender als alles hierauf Bezügliche erscheint mir vielmehr die Frage nach den rein innerlichen Kriterien, die eventuell den Rückschluß auf Sailers Autorschaft rechtfertigen könnten, also vor allem nach dem Verhältnis des in der Karlsruher Handschrift notierten musikalischen Wortlautes der Komposition zu der in der bisher besprochenen Wiener Handschrift verzeichneten Fassung derselben.

Und hiemit sind wir nunmehr bei jenem Punkte angelangt, der — wie mir scheint — für unsere ganze vorliegende Untersuchung von ausschlaggebender Bedeutung ist: vergleicht man nämlich die beiden Handschriften miteinander, so erkennt man auf den ersten Blick, daß sie beide nur zwei verschiedene Versionen einer und derselben Komposition darstellen. Fassungen, die bei aller Übereinstimmung im großen ganzen doch im einzelnen so tiefgreifend voneinander divergieren, daß diese Abweichungen allein schon genügen, auf das entwicklungsgeschichtliche Verhältnis der beiden Handschriften und damit auf die Entstehung des in ihnen vorliegenden Singspiels selbst ein neues und — wie mir scheint — ungemein charakteristisches Licht zu werfen. Und zwar ist dieses Verhältnis ein derartiges, daß die Karlsruher Handschrift dieselben Stücke, die die Wiener Handschrift mit geschickter, leichter und erfahrener Hand ausgearbeitet enthält, in unvergleichlich roherer, plumper, ungeschickter Art ausgeführt, mit zahlreichen Fehlern und Ungeschicklichkeiten des Satzes und der Erfindung sowie sonstigen kompositionstechnischen Mängeln behaftet zeigt, so daß man nicht einen Augenblick darüber im Zweifel sein kann, daß die Karlsruher Handschrift eine ältere Niederschrift, eine frühere Fassung des

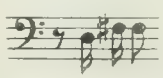
Singspiels darstellt, wogegen uns in der Wiener Handschrift eine spätere, unvergleichlich geschicktere, reifere und technisch korrektere Überarbeitung derselben Komposition von einer anderen, geschulten und erfahrenen, technisch sicheren Hand erhalten ist. Eine eingehendere Vergleichung der einzelnen Nummern des Singspiels mag dies näher illustrieren! Gleich das eröffnende Rezitativ zeigt auf das augenfälligste die wesentlichen, fundamentalen Unterschiede beider Bearbeitungen. Es ist ganz unverkennbar, daß der Autor der Wiener Handschrift ein der Fassung der Karlsruher Handschrift analoges Substrat als Vorlage benutzt hat; aber wie ganz anderes hat er gerade im vorliegenden Rezitativ daraus gemacht! Im großen ganzen wenigstens in den gröbsten äußeren Umrissen die Linien seiner Vorlage wahrend, hat er die Anlage seines Substrates gerade nur so weit beibehalten, wie ein geschickter Retuscheur die von ihm zu retuschierende Photographie beibehält, im einzelnen aber durch unzählige, oft ganz kleine, bisweilen kaum merkliche angebrachte Änderungen und Verbesserungen aus seiner Vorlage etwas so gänzlich Anderes, Neues macht, daß das alte, rohe, plumpe Substrat in dem neuen Bilde kaum oder gar nicht mehr zu erkennen ist. Ähnlich verhält es sich auch hier. Vor allem hat der Autor der Wiener Handschrift durch bald größere, bald kleinere Änderungen, bisweilen ganz kleine Retuschen und gelegentlich wieder sehr tiefgreifende, oft gänzliche Umarbeitung einzelner Details in die melodische Linie einen angenehmen Fluß und wohltuende Abwechslung gebracht, wogegen der Autor der Karlsruher Handschrift sein Rezitativ eintönig und langweilig fortspinnt, ohne melodische und rhythmische Abwechslung, ohne plastische Gliederung, ohne irgendwelche schärfere Akzente oder prägnantere Deklamation, ohne einschneidende Zäsuren oder Unterbrechung durch Ruhepunkte; wie ermüdend und langweilig wirken z. B. die ewigen Wiederholungen desselben Tones bei mehreren verschiedenen Silben und Worten, wie eintönig die fortwährende Wiederkehr der beiden Tonstufen h und d in den Takten 7—9 und des c in Takt 10—13, wo die Rezitation sich ewig zwischen

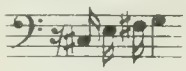


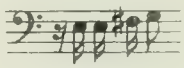
beziehungsweise



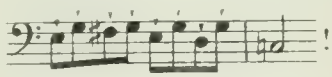
hin- und herbewegt und davon nicht loskommt, wie plump, ungeschickt und aufdringlich die häufigen Zwischenspiele des Basses, die wie lästige, schwere Anhängsel anmuten! Man vergleiche nun, wie geschickt der Autor der Wiener Handschrift diese Stellen retuschiert hat! Gleich die beiden ersten Takte bieten in ihrer ersten Hälfte ungemein charakteristische Beispiele: indem er — ganz im Sinne der Deklamation — bei den Worten „Nuiz ist nuiz“ die melodische Linie des Rezitativs bis zum a hinaufführt, vermeidet er die hölzerne und trockene Monotonie der Tonwiederholung:

 , mit der der Karlsruher Autor beginnt, und ähnlich geht er durch einfache Ausbiegung der melodischen Linie zum eis hinab:

 der Eintönigkeit des



aus dem Wege, die in der Karlsruher Handschrift die erste Hälfte des zweiten Taktes ausfüllt. Und so geht es, oft schier unmerklich mit ganz leisen Retuschen und geringfügigen Änderungen, Takt für Takt, Note für Note, weiter; die plumpen Zwischenspiele des Cellos werden um fast mehr als die Hälfte restringiert und so auf das richtige Maß zurückgedrängt, das gestörte Gleichgewicht der Architektonik dadurch wieder hergestellt (— man beachte: wie täppisch und plump wirkt beim Karlsruher Autor die Cellofigur in Takt 10:

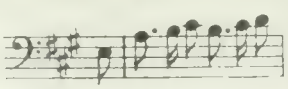
 !

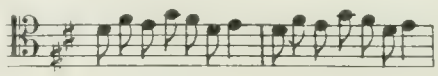
Übrigens nicht viel anders auch die in Takt 2, 4 und 5! —), durch straffe plastische Gliederung, stramme Akzentuierung, natürliche Deklamation und gelegentliche Ruhepunkte eine erfreuliche architektonische Sicherheit geschaffen, sowie andererseits durch steten Wechsel der Harmonie und der verwendeten Tonstufen, Ausbiegungen der melodischen Linie u. dgl. eine wohltuende Abwechslung und Belebtheit der letzteren herbeigeführt wird. Und was hier soeben von dem einleitenden Rezitativ ausgeführt

worden ist, das gilt — mutatis mutandis — auch von sämtlichen übrigen Musikstücken, also den Arien, des vorliegenden Singspiels. Was hier vor allem wieder an der Karlsruher Handschrift in die Augen fällt, das sind die zahlreichen Fehler im Satze und die sonstigen technischen Ungeschicklichkeiten, von denen diese Handschrift strotzt, und zwar — wohlgemerkt! — nicht etwa Mängel, die man als Versehen des Schreibers, von dessen Hand die Abschrift der Stimmen herrührt, auffassen könnte, keine bloßen Schreibfehler, sondern organische, in der ganzen Anlage, Stimmführung u. dgl. begründete kompositionstechnische Fehler, die einzig und allein nur dem Komponisten zu Lasten geschrieben werden können! Es würde zu weit führen, wenn ich hier auf jedes diesbezüglich in Betracht kommende Detail eingehen wollte: der aufmerksame Leser sieht dies alles ja ohnehin auf den ersten Blick, wenn er die Musikbeilage II durchblättert; ich führe hier also — um von den zahllosen Quinten- und Oktavenparallelen, die sich bei der partiturmäßigen Zusammenstellung der einzelnen Instrumentalstimmen herausstellen, zu schweigen — nur einige der allerauffälligsten, schon dem flüchtigsten Beschauer in die Augen springenden kompositionstechnischen Mängel der Art nach an, wie z. B.: unrichtige Harmonisierungen, Stimmfortschreitungen, Intervallverdoppelungen u. dgl. Man vergleiche z. B. die Septimenparallelen in Nr. VI (Takt 1 und 2, zweites Viertel), VIII (Takt 1 und 2, zweites und drittes Achtel), XVI (Takt 1, zweite Takthälfte) und XX (Takt 5 und 6, drittes Viertel), die fehlerhafte Stimmführung und Harmonisierung in Takt 1 und 3 (letztes Viertel) von Nr. V, die unmögliche Harmonisierung in Takt 14 und 15 von Nr. XIX und Takt 5 von Nr. XXIX, die fehlerhaften (mit Oktavenparallelen verbundenen) Verdoppelungen in Takt 6 (zweites Viertel) von Nr. XXVI usw., — eine Sündenliste, die sich schier ins Endlose fortsetzen ließe! Einige der zahlreichen Fehler ließen sich zur Not aus Schlenderhaftigkeit und Flüchtigkeit erklären — wie sich denn überhaupt in der ganzen Arbeit ein gewisser Zug von Leichtigkeit und spielerisch tändelndem Leichtsinn (um nicht zu sagen: Gleichgiltigkeit, Nachlässigkeit oder Mangel an Ernst in technischer Hinsicht) nicht verkennen läßt: das Ganze verrät sich als leicht und nur so nebenbei, ohne jeden Anspruch auf höheren künstlerischen Ernst oder Wert hingeworfener musikalischer Erguß eines kompositionstechnisch unausgebildeten geistreichen Kopfes, der im Drange einer übermütigen, scherzhaften Laune, einer fröhlichen Stunde, einige musikalische Einfälle schnell und flüchtig hinwirft, ohne sich lange mit technischen Skrupeln zu plagen —, aber die überwiegende Mehrheit der Mängel geht doch einzig nur auf technisches Unvermögen, Mangel an solidem technischen Können und Wissen zurück. Was überhaupt an sämtlichen Musikstücken der Karlsruher Handschrift auffällt, ist die äußerst ungeschickte Harmonisierung, die allein schon die ganze Komposition zur Arbeit eines Dilettanten stempelt: man beachte nur z. B. die Unbehilflichkeit der Begleitung und Stimmführung in Nr. XXIV, die Steifheit und Ungelenkheit von Nr. XIII, XV, XXVI usw., — und dasselbe läßt sich im einzelnen eigentlich von jeder Nummer nachweisen! Was vorhin in Bezug auf die Wiener Handschrift von der Gleichförmigkeit und Formelhaftigkeit der thematischen Erfindung ausgeführt wurde, gilt auch hier nicht bloß in vollstem Maße und mit unverändertem Wortlaut von denselben Motiven (die ja dieselben sind wie die der Wiener Handschrift!), sondern ist auch noch auf die Begleitung auszudehnen, die stets mit denselben ganz wenigen technischen Mitteln arbeitet, diese sofort erschöpft hat und sich daher immer wieder mit denselben Figuren, ärmlichen Effekten und spärlichen Kunstgriffen wiederholt, dabei ihre kärgliche Blöße nicht einmal durch einen Wechsel der Harmonik oder durch eine veränderte Rhythmik zu verbergen oder wenistens zu maskieren bestrebt, bezw. imstande ist. So stellt eine ganze Reihe späterer Nummern ebenso nur Dubletten von früheren dar, wie ihre Themen nur Dubletten von Themen jener sind: man vergleiche auf das hin nur u. a. z. B. Nr. IV, VI, XII und XXV, oder Nr. II, XI und XIX, oder Nr. V und XX, oder Nr. X und XXVI oder Nr. XIII und XV oder Nr. XXII und XXX usw. (sämtliche Musikstücke der Handschrift ließen sich in dieser Weise nach Gruppen zusammenstellen), um sich zu überzeugen, wie dieselben Begleitungsformen, ja förmlich immer und unverändert wiederkehren! Und nun sehe man wieder demgegenüber, wie relativ abwechslungsreich der Autor der Wiener Handschrift

seine Begleitungen zu gestalten versteht, wie leicht, gefällig und beweglich sie dahinfließen, wie geschickt er durch figurale Veränderung der Begleitung auch zwei Arien, deren Themen fast dieselben sind, auseinanderzuhalten, ihnen eine verschiedene individuelle Physiognomie wenigstens äußerlich anzutäuschen weiß! Und dabei ist es verhältnismäßig selten, daß er wirklich organische, tiefer einschneidende Umgestaltungen vornimmt; gewöhnlich bescheidet er sich damit, die streichinstrumentalen Figuren seiner Vorlagen in klaviermäßige Figuration umzusetzen, wobei er nur gelegentlich die Lagen ändert, in höheren Lagen gesetzte Begleitungsfiguren seines Substrates durch klaviermäßige Figuration in tieferen, auf dem Klavier besser klingenden Lagen ersetzt u. dgl. Auch an der rhythmischen und melodischen Gestaltung der Thematik seiner Vorlage hat er durch diskrete, oft fast unmerkliche Retuschen äußerst glückliche Verbesserungen vorgenommen: oft genügt ihm eine einfache hinzugefügte Punktierung, die Veränderung einer einzigen Note, um eine rhythmisch reizlose, schlaffe und uninteressante Tonfolge pikant zu machen, einem melodisch monotonen und langweiligen Thema eine anmutig geschwungene, gefällig ausladende melodische Profillinie zu geben usw. Ein besonders charakteristisches Beispiel hiefür in letzterer Hinsicht ist u. a. Takt 1 und 2 von Nr. XV, wo die langweilige Tonwiederholung:

der Karlsruher Handschrift durch einen einzigen Federstrich, die Änderung einer einzigen Note (des letzten Viertels von Takt 1) melodisch interessant zu:

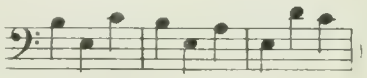
umgestaltet worden ist, oder – in ersterer Hinsicht — Takt 1 und 3 von Nr. III, wo durch die hinzugefügte Punktierung des 1. und 4. Achtels:  gegenüber der unpunktierten Fassung der Karlsruher Handschrift das Thema entschieden pikanter, reizvoller, schwungvoller, elastischer geworden ist. In ähnlicher Weise hat der Bearbeiter der Wiener Handschrift durch Hinzusetzung eines Auftaktes vor Takt 1 in Nr. XXII die melodische Linie gefällig abgerundet und rhythmisch ein unleugbar fehlendes und als solches auch vermißtes architektonisches Glied ergänzt. Ähnliche Beispiele glücklicher melodischer Bearbeitungen, Verbesserungen, Abrundungen und Ausfeilungen bieten Takt 1 und 2 von Nr. X:



(statt des viel reizloseren:

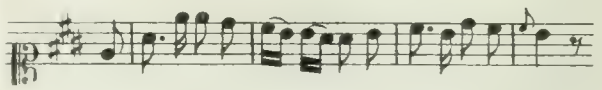
Takt 5, 6 und 7 von Nr. XIX:

(statt des monotonen:



und Takt 1—4 von Nr. XXVII:

(statt:



wogegen ich für Nr. IV, XIV und XVIII die Version der Karlsruher Handschrift vorziehen möchte. Andererseits hat der Autor der Wiener Handschrift in anderen Fällen die in seiner Vorlage vorhandene Punktierung weggelassen — so u. a. z. B. in Nr. XV, XX, XXI und XXVII, offenbar weil seiner Ansicht nach die betreffende Stelle durch die Punktierung eine unnötige rhythmische Schärfe und ungerechtfertigte Pointierung, zum Teil auch etwas Schleppendes erhielt —, und es scheint mir, daß man auch hier seiner Auffassung vollinhaltlich wird beipflichten müssen. Kurz, wo immer man die beiden Handschriften aufschlägt und miteinander vergleicht, überall bemerkt man, daß der Autor der Wiener Handschrift einerseits mit ebenso bescheidener Zurückhaltung und Diskretion als andererseits mit sicherer, erfahrener Hand an Stellen, wo die Karlsruher Handschrift technische Fehler, Ungeschicklichkeiten oder auch nur die Unsicherheit einer Dilettantenhand zeigt, verbessernd eingegriffen

und durch glückliche Retuschen der Komposition fast immer zu unvergleichlich höherer Wirkung verholfen hat, als sie bei der anderen, in der Karlsruher Handschrift vorliegenden Fassung zu erreichen gewesen wäre.

Mit dieser Betonung des Verdienstes des Autors der Wiener Handschrift sollen aber natürlich in keinerlei Weise die Vorzüge der Komposition des Karlsruher Autors verkannt oder geleugnet werden. Im Gegenteile kann trotz aller im Obigen hervorgehobenen technischen Mängel und Unfertigkeiten nicht in Abrede gestellt werden, daß durch die ganze Komposition derselbe Waldhauch herzerfrischender Natürlichkeit und volkstümlicher Kraft weht, der auch die Dichtung durchzieht; in beiden — dem Texte wie in der Musik — sprudelt ein unversiegbarer Quell überströmender frischester Lebensfreude und unverwüstbarer Gesundheit, die unangekränkelt von jeglicher, auch nur der leisesten Spur moderner Gedankenblässe, Zweifel, Fragen nach Grund, Zweck und Berechtigung sowie sonstiger Lähmungen und Hemmungen des Lebenswillens, sich naiv auslebt in leicht, frisch und übermütig hervorsprudelnden Ergüssen köstlichen Humors und tollen Einfällen der scherzhaften Laune eines glücklichen Momentes. Hierin liegt, wie in der Dichtung, so auch in den Arien der im Vorstehenden erörterten Handschriften der Hauptreiz auch heute noch — vielmehr, besser gesagt, vielleicht gerade e r s t heutzutage, in unserer Zeit der Lebensmüdigkeit und gebrochenen Instinkte! —, und vielleicht liegt es gerade an diesem Momente, wenn in der neueren und neuesten Zeit das Interesse für diesen „schwäbischen Aristophanes" wieder neu zu erwachen und sich in der Beschäftigung mit seinen Werken und deren Herausgabe zu äußern beginnt. Jedenfalls aber — um wieder zu unserem Ausgangspunkt, der Vergleichung der beiden Handschriften, zurückzukehren! — dürfen wir als Resultat unserer vergleichenden Untersuchung der beiden Handschriften e i n e Erkenntnis mitnehmen und als positive Tatsache ansprechen: daß die beiden in Rede stehenden Handschriften zwei entwicklungsgeschichtlich verschiedene Phasen eines und desselben Werkes darstellen, nämlich die Karlsruher Handschrift die frühere, die Wiener Handschrift die spätere, wobei letztere ganz deutlich als die verbessernde Überarbeitung einer offenkundig auch der ersteren zugrundeliegenden Fassung ersichtlich ist. Ob diese Version mit der in der Karlsruher Handschrift vorliegenden — auch in den kleinsten Einzelheiten — übereinstimmte oder in einigen Details von ihr abwich, ob sie vielleicht gar mit ihr völlig identisch war, so daß wir also in der Karlsruher Handschrift vielleicht die erste Fassung der musikalischen Bearbeitung überhaupt in Abschrift besäßen, das alles sind Fragen, deren Beantwortungsmöglichkeit gleich im Folgenden weiter unten durch die Heranziehung weiteren Quellenmaterials in ein helleres Licht gerückt werden wird; hier sei vorläufig nur hervorgehoben, daß uns die Heranziehung der Karlsruher Handschrift nunmehr den Beweis dafür erbracht und als Tatsache erwiesen hat, was wir bei der Untersuchung der Wiener Handschrift und des Cod. 19.302 nur als Vermutung aussprechen konnten: daß uns nämlich in diesen beiden letzteren Handschriften nur eine Bearbeitung, nicht Originalkomposition, der musikalischen Fassung des Sailerschen Singspiels vorliegt, und daß auch diese Bearbeitung nur die Instrumentalbegleitung (und hier wieder vor allem die Zwischen- und Nachspiele) umfaßt, wogegen die Gesangsmelodien der Arien selbst vom Bearbeiter unverändert aus seiner Vorlage herübergenommen worden waren, auf deren musikalische Fassung wir aus den in der Karlsruher Handschrift notierten Melodien — unter gleichzeitiger Heranziehung der Wiener Fassung — zurückschließen können.

E i n Moment bleibt uns noch zu erörtern übrig, das bisher noch nicht eingehender zur Sprache gekommen ist und dessen Besprechung mit Absicht bis auf diese Stelle hier aufgespart wurde, weil es — als beiden im Vorstehenden untersuchten Fassungen gemeinsam und in gleichem Maße eigen — für beide Handschriften in gleicher Weise in Betracht kommt: es ist dies der volksmäßige Charakter der melodischen Erfindung dieser Arien, die durchaus volkstümliche und volksliedmäßige melodische Bildung der Themen und ihrer Verarbeitung. Es ist freilich noch nicht untersucht worden, in welcher Beziehung und Wechselwirkung unser neueres deutsches Volkslied und der Stil der Frühklassiker zu einander stehen: ob der letztere aus der Volksmusik Elemente aufgenommen oder ob umgekehrt unsere neuere Volksmusik, die des 18. Jahrhunderts aus diesem

Stile ihre Sprache geholt hat. Wahrscheinlich dürfte es nicht schwer halten, bei eingehenderem Studium dieser Frage und bei Heranziehung einer entsprechenden größeren Fülle und Auswahl des in Betracht kommenden Materials von beiden eben erwähnten Möglichkeiten Spuren aufzufinden und an Beispielen nachzuweisen; da einschlägige Untersuchungen bis jetzt leider noch nicht vorliegen, müssen wir uns damit bescheiden, auf das oben erwähnte Moment hinzuweisen und die ungemein charakteristische und prägnante Färbung zu konstatieren, die es den vorliegenden Musikstücken verleiht: Rhythmik, Melodik, Architektonik, kurz: die gesamte thematische Erfindung und Verarbeitung zeigen so deutlich und unverkennbar — oft in notengetreuer Übereinstimmung ganzer Passagen und Taktreihen — innigste Berührung und Verwandtschaft, ja Wesenseinheit mit dem Volkslied des 18. Jahrhunderts, daß der Eindruck nicht abzuweisen ist: der Autor habe in den vorliegenden Arien frische, gesunde, fröhlich-derbe Volksweisen nachgesungen und als Vorlage benutzt, oder aber doch zum mindesten: er müsse bei der Komposition dieser Stücke unter dem Einflusse solcher Volkslieder gestanden haben.

Und nunmehr wenden wir uns noch einmal jener Frage zu, die sich uns gleich anfangs aufgedrängt hatte, für deren Beantwortung wir aber dort noch keinen Anhaltspunkt gewonnen hatten, nämlich der Frage nach dem musikalischen Autor des Singspiels! Wir haben oben gehört, daß die bloße Bezeichnung „auctore" auf dem Titelblatt der Karlsruher Handschrift in dieser Hinsicht nichts beweise, wir haben aber auch gesehen, daß sich die in der erwähnten Handschrift verzeichnete Komposition als das Werk eines Dilettanten erweist, der im Technischen völlig unerfahren und unbeholfen war, sowie daß verschiedene Indizien darauf hinweisen, daß dieser Autor mit der Mannheimer Schule in wenigstens oberflächlicher Berührung gestanden und wahrscheinlich im nächsten Umkreise derselben gelebt haben dürfte. Hiezu tritt nun noch ein anderes Moment, das vorhin noch nicht Berücksichtigung finden konnte, nämlich die Instrumentalbesetzung der Komposition, wie sie uns in den Stimmen der Karlsruher Handschrift erhalten ist: 2 Violinen und 1 Cello. Schon dieses Moment scheint mir neuerdings auf die Bekanntschaft mit dem Mannheimer Kreis und auf einen Dilettanten als Komponisten hinzuweisen; denn ein Fachmusiker und berufsmäßiger Singspielkomponist damaliger Zeit hätte — ganz abgesehen von den zahllosen Fehlern, Ungeschicklichkeiten und sonstigen technischen Mängeln, wie sie ein Dilettant, nie aber ein auch nur halbwegs geschulter Fachmusiker sich zuschulden kommen lassen kann — das Werk auch in der bei Singspielen damals üblichen Besetzung instrumentiert (also auch Violen, Holzbläser, eventuell Hörner u. dgl. verwendet), nicht aber eine so kleine Anzahl von Instrumenten herangezogen, daß damit von vorneherein eine Verwendung für Bühnenaufführungszwecke ausgeschlossen war (in der Tat haben wir ja auch gehört, daß bezüglich einer Aufführung der „Schöpfung" an auch nur irgend einer der damaligen Bühnen nicht das Mindeste zu eruieren ist). Schon daraus folgt aber dann auch neuerlich dasselbe, was sich uns schon aus verschiedenen anderen Indizien und Erwägungen ergeben hat, nämlich: daß der Autor der Komposition diese rein nur um ihrer selbst willen, aus Interesse an dem Werke als solchem und aus Freude an der Arbeit selbst, nicht aber aus praktischen Aufführungsabsichten und damit zusammenhängenden Motiven (wie etwa: um bekannt zu werden, um sich materielle Einnahmen zu verschaffen u. dgl.) geschrieben haben muß, — eine geschäftliche Uninteressiertheit also, wie sie meist nur dem Dilettanten zu eigen sein pflegt, wie man sie aber beim Fachmusiker, speziell beim Singspiel- oder Operettenkomponisten (und noch dazu jener Zeit), der auf den materiellen Ertrag seiner Arbeit angewiesen war und davon leben mußte — man erinnere sich an Reinhard Keiser! —, wohl kaum wird voraussetzen dürfen und wie sie — da die Kenntnis der Sailerschen Komödie nicht durch Bühnenaufführungen, sondern nur durch von Abschriften oder günstigstenfalls von Drucken herrührende Lektüre sich verbreiten konnte, somit hauptsächlich wohl nur auf die engen Kreise der dem Dichter befreundeten Bekannten und Berufsgenossen sowie sonst noch vielleicht den einen oder anderen Liebhaber beschränkt bleiben, der großen Masse des lesenden und Theater besuchenden deutschen Publikums aber (und vor allem den Kreisen der Theaterfachleute) gewiß gänzlich fremd sein mochte

— erst recht auf einen im nächsten Bekannten- oder Leserkreise Sailers zu suchenden, diesem eventuell persönlich nahestehenden oder rein menschlich in irgendwelchen Beziehungen zu ihm stehenden musikalischen Autor als Komponisten des in Rede stehenden Singspiels hinweist. Gerade diese geringe Anzahl der verwendeten Instrumente also, dieser Kammermusikapparat: Trio, deutet, wie gesagt, neuerlich darauf hin, daß wir hier die Arbeit eines Dilettanten vor uns haben, der für den Zweck der Ergötzung und des Zeitvertreibes in befreundeten Zirkeln diese kleinen Musikstückchen schrieb und bei deren Instrumentierung selbstverständlich auf die Instrumental- und Personalverhältnisse der betreffenden Bekanntenkreise sorgfältig bedacht sein mußte, um nicht etwa an der Inanspruchnahme eines größeren Aufwandes von Instrumenten, als sie in seinen Zirkeln zur Verfügung standen, die Möglichkeit einer Aufführung scheitern zu machen. Nun stellen 2 Violinen und 1 Cello wohl das denkbar bescheidenste Minimum in dieser Hinsicht dar, eine Instrumentalistenanzahl, die sich wohl überall und jederzeit in jedem Gesellschaftszirkel bald zusammenbringen läßt! Vielleicht ist es auch kein Zufall, daß gerade im Mannheimer Kreise für diese Kammermusikbesetzung in der Form der „Orchestertrios" op. 1 von Johann Stamitz später berühmt gewordene Vorbilder und Muster auftraten; auch wenn die Musik unseres Singspiels vor dem Erscheinen von Stamitzens „Orchestertrios" geschrieben sein sollte (wie dies ja — bei der oben zitierten Angabe des Jahres 1743 als Premiere der „Schöpfung" — der Fall sein müßte), brauchte dies keine Widerlegung der eben geäußerten Vermutung betreffs eventueller Mannheimer Vorbilder zu involvieren, da ja sehr gut denkbar ist, daß diese Besetzung — schon aus rein praktischen Gründen, wegen ihrer leichten Beschaffbarkeit — sich schon lange, bevor sie durch Johann Stamitz in die Musikliteratur eingeführt wurde, in den Kreisen der Mannheimer Musiker und Musikfreunde eingebürgert und bewährt haben mag, von woher sie dann dem Komponisten der „Schöpfung" vertraut sein mochte. War ja schließlich doch überhaupt die in diesen Orchestertrios zum Ausdruck gelangende Kunstrichtung im Grunde nur eine Wiederaufnahme und Weiterführung des schon seit dem 17. Jahrhundert in Wirksamkeit stehenden und längst zu allgemeiner Geltung und Anerkennung gelangten Formenprinzips der Triosonaten, wie sie, zwischen den vollstimmigen polyphonen Sätzen und den rein instrumentalen Monodien während des ganzen 17. Jahrhunderts vermittelnd, zwei alternierende und gelegentlich zusammentretende Solostimmen über dem nur als Generalbaß skizzierten Akkompagnement weiterführten und schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine hochbedeutende Literatur repräsentierten, die erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Kammermusik der Klassiker aufgeht! Man braucht sich nur an die Namen Corelli, Abaco, Pergolesi, Johann Seb. Bach, Fasch, J. G. Graun, Gluck, Fr. Xav. Richter und Joh. Stamitz zu erinnern, um die gerade auf dem Gebiete der Triosonaten sich vollziehende Umbildung des Stils der klassischen italienischen Violinmusik des ausgehenden 17. Jahrhunderts zum Stile der Wiener Klassiker in vollster Übersichtlichkeit verfolgen zu können. Es ist auch sehr leicht möglich, daß die uns in der Karlsruher Handschrift überlieferte Besetzung überhaupt in dem Sinne aufzufassen sein mag, daß die vorgeschriebenen drei Instrumentalstimmen nur das absolute Minimum der erforderlichen Instrumentenanzahl darstellten und bei einer größeren Anzahl zur Verfügung stehender Kräfte einfach beliebig verstärkt: verdoppelt, verdreifacht usw., eventuell auch andere gerade zur Verfügung vorhandene Instrumente herangezogen werden konnten, die dann je nach ihrem Umfang und ihrer Tonlage die ihnen jeweils am bequemsten liegende und am meisten zusagende Stimme unisono mitspielten, ähnlich wie dies damals und in älteren Zeiten ja noch allgemein üblich und namentlich auch bei den Mannheimern vollkommen eingebürgert war, wie denn u. a. z. B. auch Johann Stamitz in der Aufschrift seiner Orchestertrios op. 1 ausdrücklich vermerkt, daß dieselben entweder à 3 oder mit dem ganzen Orchester gespielt werden könnten, daß sie sowohl für große als kleine Orchester geeignet seien[49]) usw. Wie immer also dem nun auch sein möge: jedenfalls deutet — wie gesagt — auch dieses Moment wieder auf einen in der geographischen Nähe des Mannheimer Kreises, also etwa in Schwaben oder Württemberg, ansässig gewesenen Dilettanten als Komponisten hin.

Und hiemit sind wir nun aber auch bei jenem Punkte unserer Untersuchung angelangt, wo die Heranziehung der vorletzten der sieben eingangs dieser Abhandlung aufgezählten Quellen in den Kreis unserer Betrachtung eventuell ein wertvolles aufhellendes Licht zu werfen berufen sein könnte, nämlich die Melodienotierungen des Druckes von 1783. Wir haben oben — bei der textkritischen Untersuchung der vorhandenen Überlieferungen der Sailerschen „Schöpfung" — erfahren, daß in der österreichischen Druckausgabe von 1783 den Texten der einzelnen Arien auch die dazugehörigen Melodien beigefügt sind, — ohne Angabe des Autors noch sonst irgend eine Bemerkung, welche einen Rückschluß in dieser Richtung ermöglichen würde. Was nun zunächst die musikalisch-textkritische Seite dieser Notierungen anbelangt, so muß freilich hervorgehoben werden, daß die Notierung dieser Arien ungemein leichtsinnig, flüchtig und unzuverlässig ist: dieselbe Schleuderhaftigkeit, Unaufmerksamkeit und derselbe Mangel an Gewissenhaftigkeit, wie wir sie oben bei der literarisch-textkritischen Untersuchung als für diesen Druck charakteristisch feststellten, dieselben Mängel treten uns — nur noch in vielfacher Vergrößerung — namentlich auch in den musikalischen Notierungen desselben entgegen. Vor allem ist die Textunterlegung unter die Noten von einer Ungenauigkeit und Flüchtigkeit, daß man wirklich kaum begreift, woher der Herausgeber den Mut nehmen konnte, mit einem derartig flüchtig hingesudelten Elaborat an die Öffentlichkeit hervorzutreten: fast nie stehen die Textesworte unter den dazugehörigen Noten, sondern meist zu weit rechts oder links, so daß sie unter die nächstfolgenden oder vorangehenden Noten zu stehen kommen, sehr häufig auch unter gar keine oder umgekehrt mehrere Silben unter eine Note; zahlreiche Textworte finden überhaupt gar keine Deckung durch entsprechende Noten der Melodie, sondern laufen — so namentlich bei Strophen- oder Versschlüssen — ins Leere hinaus. In anderen Fällen (so z. B. in Arie II des in Rede stehenden Druckes) wäre es bei auch nur einiger Aufmerksamkeit leichte Mühe gewesen, die fehlende Note für die letzte Silbe korrekt einzusetzen, ebenso wie andererseits in Fällen besonders willkürlicher und fehlerhafter Textunterlegung bei nur halbwegs sorgfältiger Beobachtung der Silbenbetonung die entsprechenden Silben unter die dazugehörigen Noten zu bringen gewesen wären (und nicht, wie es tatsächlich der Fall ist: kurze unbetonte Silben auf gute Taktteile, lange betonte auf schlechte u. dergl.); aber nicht einmal dieses Minimum von Aufmerksamkeit und Sorgfalt hat der Herausgeber des Druckes aufzuwenden der Mühe wert gefunden. Abgesehen von den falschen Textunterlegungen sind weiters fast nie die auf je eine einzelne, selbständige Silbe entfallenden Noten von denen, die zu mehreren zusammen über einer einzigen Silbe stehen und daher unter einem gemeinsamen Balken gebunden sind, unterschieden, sondern die einen laufen meist unterschiedslos mit den anderen durcheinander, so daß die ersteren ebenso unter gemeinsamen Balken stehen wie die letzteren. Ebenso schlimm verhält es sich mit der Rhythmik: gelegentlich (so z. B. in Arie X, Takt 1—2) steht der Taktstrich eine Achtelnote zu früh, so daß der nächste Takt 1 Achtel zu viel hat, in einem anderen Falle (Arie XVII, Ende des vorletzten Taktes) ist der Taktstrich überhaupt ganz ausgelassen worden. (In beiden Fällen habe ich im musikalischen Texte der Musikbeilage III durch Punktierung des Taktstriches und durch beigesetztes NB. die korrekte Fassung der betreffenden Stelle ersichtlich gemacht.) Sehr häufig stimmen die Zeitwerte der Pausen oder der Noten nicht mit der vorgeschriebenen Takteinteilung: eine Viertelpause steht statt einer Achtelpause (so z. B. in Arie II), ein Achtel statt eines Sechzehntels, ein Viertel statt eines Achtels u. dgl. und umgekehrt, oder es fehlt überhaupt der entsprechende Zeitwert in den Pausen (so z. B. in Arie IV, Takt 1 und 2) usw. Alle diese Mängel und Flüchtigkeiten, die hier nur ganz summarisch den hauptsächlichsten Kategorien nach erwähnt wurden, lassen deutlich erkennen, daß der Herausgeber des in Rede stehenden Druckes oder sein musikalischer Mitarbeiter bei der Redigierung der ihnen vorliegenden Melodiennotierungen in der oberflächlichsten, schleuderhaftesten und leichtsinnigsten Weise verfuhren und nicht die leiseste Aufmerksamkeit bei der Wiedergabe ihrer musikalischen Vorlage aufwendeten oder aber, falls die eben angeführten Mängel schon in dieser letzteren vorhanden gewesen sein sollten, nicht im mindesten kritisch verfuhren.

— wohl vielleicht auch deshalb, weil sie musikalisch gänzlich unkundig gewesen sein oder aber die Melodiennotierungen nur als Beigabe zum Texte, der ihnen die Hauptsache war, also als nebensächlich, betrachtet haben mögen. (Daß sogar Fälle vorkommen, wo der Herausgeber Notierungen mit ganz unverändertem Notenbild im Violinschlüssel wiedergibt, die in Wirklichkeit in seiner Vorlage im Baßschlüssel notiert gewesen sein müssen und musikalisch nur möglich sind, wenn sie in diesem gelesen werden, — und dies alles, ohne seinen Irrtum auch nur im mindesten gewahr zu werden, wird später noch ausführlicher zur Sprache kommen.) Da die genannte Ausgabe als Druckwerk ja ohnehin der allgemeinen Einsichtnahme in der einen oder anderen öffentlichen Bibliothek zugänglich ist, habe ich für die Wiedergabe dieser Melodienotationen in Musikbeilage III von einem eingehenden, detaillierten kritischen Revisionsbericht abgesehen und mich darauf beschränkt, an allen jenen Stellen, wo unrichtige Pausen- oder Notenwerte stehen, Taktstriche am unrechten Platze angebracht sind, auf Einzelsilben entfallende selbständige Noten inkorrekterweise unter gemeinsamen Balken zusammengefaßt stehen u. dgl., durch ein beigesetztes: (sic) darauf aufmerksam zu machen. Was die fehler- und schleuderhafte Unterlegung der Textworte unter die Melodiennoten anbelangt, so habe ich, um den Eindruck des Originals wiederzugeben und den Leser instand zu setzen, sich selbst ein Bild von der Saloppheit und Flüchtigkeit der Textnotierung desselben zu machen, selbe von Aria VI an gänzlich ohne Rücksichtnahme auf die Übereinstimmung mit den Noten so wiedergegeben, wie sie in dem Drucke stehen. In den fünf ersten Arien, wo die Inkorrektheit sich nur darin äußert, daß die Silben nicht genau unter den dazugehörigen Noten stehen, sondern seitwärts, aber noch nicht so weit geht (wie dies z. B. in Aria VI der Fall ist), daß häufig Worte oder Silben im Texte stehen, die überhaupt gar keine Note in der Melodie zur Deckung haben, habe ich zur Korrektur die entsprechenden Silben unter die dazugehörigen Noten gesetzt, möchte aber nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß namentlich auch in den Arien II—V, und zwar in

Aria II die Stellen:	„Du hast schöne Wadel"	etc. bis zum Schlusse der Strophe.
und	„ä Goscha, zwey Auga"	„ „ „ „ „ „
„ III die Stellen:	„Adam, schwez, sey it so faul"	„ „ „ „ „ „
und	„Du bist ä Kerle"	„ „ „ „ „ „
„ V die Stellen:	„no Möß no Stahl"	„ „ „ „ „ „
	„no vom Eisa no vom Bley"	„ „ „ „ „ „
	„it vo Lumpa"	„ „ „ „ „ „
und	„no vo Hampf"	„ „ „ „ „ „

sowie in Aria VI die ganze zweite Strophe schreiende Beispiele dieser hier geschilderten schleuderhaften Textunterlegung sind.

Was aber nun diesen Melodiennotierungen trotz aller hier soeben nur im gröbsten flüchtig angedeuteten Mängel und Ungenauigkeiten für den Zweck unserer Untersuchung Interesse verleiht, ist: daß sie die Arien und Gesänge, die uns von den beiden vorhin besprochenen Handschriften her wohlbekannt sind, der Zahl nach nicht bedeutend unterschieden (nur Nr. IX—XI, XVII, XX und XXIX der Karlsruher Handschrift fehlen in der Druckausgabe von 1783, wofür wieder andererseits die in letzterer enthaltene Nr. XXIII in der ersteren fehlt), der musikalischen Form nach aber in bisweilen ganz bedeutend abweichender Fassung aufweisen, und zwar, wie hier gleich zusammenfassend vorweggenommen werden kann, in durchwegs unvollkommenerer, unentwickelterer und deshalb, soweit man hieraus schließen darf, offenbar älterer, entwicklungsgeschichtlich früherer und tiefer stehender Form. Vor allem tritt hier die durchaus volksliedmäßige Anlage der melodischen Erfindung, ja die direkte Anlehnung an das Volkslied, besonders stark hervor; von irgend welchem Einflusse der zeitgenössischen Kunstmusik in diesen Melodien kann nicht im leisesten die Rede sein: was sie zeigen, ist einzig und allein unverfälschter Volkston, und dies noch dazu in oft noch recht plumper, unbehilflicher Weise. Von irgend welcher thematischen Ausführung oder Verarbeitung, wie sie beispielsweise in der Wiener

Handschrift gelegentlich so hübsch zutage tritt und vereinzelte Ansätze auch schon in der Karlsruher Handschrift erkennen läßt, ist hier auch nicht die geringste Spur zu bemerken: vielmehr erfolgt die Melodiebildung ganz schlicht volksliedmäßig, oft sogar sehr plump, unbeholfen und ungeschickt, durch rein äußerliche Aneinanderstückelung der Motive, oder aber noch häufiger durch vermittelst Rosalien oder gar nur steter einfacher Wiederholung derselben Phrasen bewerkstelligtes Zutodehetzen eines einzigen Motivs. Gleich Nr. I ist ein recht charakteristisches Beispiel dieser Art, ebenso des weiteren Nr. VIII, XII, XIV, XVIII usw. Alles, was oben bei der musikalisch-kritischen Analyse der Melodien der beiden Handschriften von der Einförmigkeit der melodischen Erfindung und der daraus sich ergebenden melodischen Gleichheit und Übereinstimmung mancher Nummern ausgeführt worden ist, gilt hier noch unverhältnismäßig mehr: der Autor kommt von seinen paar winzigen, ärmlichen melodischen Leisten nicht mehr los, immer kehren derselbe Typ, dieselben Phrasen, dieselben Reminiszenzen oft ganz getreu Note für Note wieder; man vergleiche nur z. B. Nr. III mit Nr. VIII und XVIII, Nr. V mit VI, IX, XV und XXIII, Nr. II mit XXIII sowie V, VI, IX und XV, Nr. I mit XII und XIV, Nr. XIII mit XVII und XXI, Nr. XI mit XXII usw. Analysiert man auf diese Gesichtspunkte hin die vorliegenden Melodien, so zeigt sich, daß alle 24 Stücke sich auf 3—4 melodische Schablonen zurückführen lassen, die der Autor immer wiederholt, ohne irgend welche neue Kombinationen oder auch nur den Versuch zu anderen, neueren Wendungen, als er in früheren Nummern bereits gebracht hat, zu machen. Wie weit dieses sein Unvermögen zur thematischen Variierung, Umgestaltung und Verarbeitung geht, zeigt am besten die Tatsache der Unfähigkeit des Autors zur Einschaltung thematischer Zwischensätze, also z. B. auch nur des Mittelsatzes in einer dreiteiligen Liedform. In dieser Hinsicht ist es nun recht bezeichnend, daß eine ganze Reihe von Nummern, die in der Karlsruher Handschrift einen dreiteiligen Bau, also mit Einfügung eines Mittel- oder Zwischensatzes als zweites Glied, zeigen, hier in der in Rede stehenden Druckfassung noch des Mittelsatzes entbehren, also ein- oder höchstens zweiteilig gebaut sind. Man sehe darauf hin beispielsweise Nr. IV an, das (als Nr. V) in der Karlsruher Handschrift die zweite Strophe „Älle thalba ist es heall“ musikalisch als Mittelsatz, bezw. zweiten Teil einer dreiteiligen Liedform bringt, wogegen hier — im Drucke — dieser zweite Teil fehlt und die zweite Strophe des Textes musikalisch als Wiederholung der einen und einzigen musikalischen Strophe (des ersten Teiles der Karlsruher Fassung) gesungen wird. Analog ist es mit Arie VI: „Wenn du ämol hofärti wit werä“, wo die zweite Strophe: „Sobald di der Tuifel“ etc. im Drucke von 1783 zur unveränderten Wiederholung der Melodie gesungen wird, wogegen sie in der Karlsruher Handschrift abermals den Mittelsatz einer drei-, bezw. zweiteiligen Liedform bildet, nachdem am Schlusse des ersten Teiles in die Dominantentonart moduliert worden ist, mit Nr. XX („Dungä, pfluegä“ etc.), wo die Strophen „Graba, aufthuä“ und „Wend ums Brot nit minder“ zur bloßen Wiederholung der ersten gesungen werden, wogegen in der Karlsruher Handschrift (Nr. XXVI) das ganze Stück, durchlaufend komponiert, eine dreiteilige Liedform bildet, in der je ein Teil einer der drei Strophen des Druckes entspricht, sowie mit Arie XII („Wie ins Gras di niederglegt“), wo der Nachsatz „hauni holla mit Manier“ als zweite Strophe über der Melodie des Vordersatzes gesungen wird, wogegen er in der Karlsruher Handschrift (Nr. XVI) den zweiten Teil einer zweiteiligen Liedform mit Zuhilfenahme der Modulation in die Dominantentonart bildet. Überhaupt kennt der Autor der Melodien des Druckes von 1783 die Modulation in die Dominante, dieses Urelement aller kompositionstechnischen Mittel, als Träger des Mittelsatzes einer dreiteiligen oder des zweiten Teiles einer zweiteiligen Liedform fast gar nicht, oder wenn er sie — in ganz seltenen Fällen — anwendet, weiß er mit ihr nichts anzufangen oder verwendet sie plump und ungeschickt. Im einzelnen wäre, wenn man die musikalische Fassung des Druckes von 1783 Nummer für Nummer durchgeht und mit derjenigen der Karlsruher Handschrift vergleicht, folgendes zu bemerken:

Karlsruher Handschrift.	Druck von 1783.
Nr. I: Rezitativ.	Fehlt.

Nr. II („Ohne Hammer ohne Schlegel"): im Druck infolge der nahezu unveränderten Wiederholung des Motivs des ersten Taktes durch alle 6 folgenden Takte ohne irgend welche tiefer einschneidende architektonische Gliederung oder auch nur abgrenzende Kadenzierung trotz aller Kürze des Stückes formlos und zerfahren. Man beachte dagegen, wie durch das einfache Hilfsmittel der Kadenzierung auf der Dominante in der Karlsruher Handschrift eine deutliche, übersichtliche Gliederung nach je 2 und 2 Takten hergestellt ist!

Nr. II („Komm, Adam, komm, laß di verschaffa"): von etlichen Inkorrektheiten und Flüchtigkeitsfehlern des Druckes abgesehen, im großen ganzen in beiden Fassungen übereinstimmend; doch zeigt sich schon hier, was dann in den übrigen Nummern gelegentlich noch viel deutlicher hervortritt: daß in der Karlsruher Handschrift die Bearbeitung durch gelegentliche kleine Melodieausbiegungen und oft schier unmerkliche, kleine Umspielungen mit Neben-, Durchgangs- und Seitentönen den Gang der Melodie flüssiger und gesanglicher gestaltet, wogegen im Druck die betreffende Stelle noch einen eckigen, plumpen, ungeschickten und ungeschlachten Duktus zeigt. Man sehe nur die Stelle: „hast schöne Wadel und Schenkala dra, du must mir holt weara à wackherer Ma", die in der Karlsruher Handschrift viel abgerundeter, flüssiger und fließender herauskommt, gleichsam abgeschliffen und poliert ist, während sie im Drucke noch kantig, derb, hölzern und plump ist. Dasselbe gilt von

Nr. IV („Er goth jo it"), die im großen ganzen in beiden Fassungen übereinstimmt, jedoch im einzelnen Detail (so namentlich in den letzten sechs Takten) in der Karlsruher Handschrift die eben charakterisierte, glättende, abschleifende und polierende Überarbeitung zeigt.

Nr. V („Vorig ist es foister gsey"): im Drucke nur 4 Takte, ungeschickt, derb, plump, steif und hölzern. In der Karlsruher Handschrift zu einer 2-, bezw. 3teiligen Liedform ausgestaltet (durch Einschaltung eines Mittelsatzes auf der Dominante). Stellen wie: „foister gsey, jezat ist es Tag", „sonascheï" usw. in der Karlsruher Handschrift zeigen, wie der Bearbeiter die kantigen, derb eckigen, ungeschliffen klotzigen Gänge der Fassung des Druckes von 1783 zu glätten und abzurunden verstanden hat.

Nr. VI („Roth nu i will dirs lau"): in der Druckfassung dürftig, plump, ungeschickt und ungeschlacht (man sehe nur die Stellen „bist no Gold no Silber no Zinn no Glaß, sonst wärest huit no hin"!), in der Karlsruher Handschrift bedeutend, fast bis zur Unkenntlichkeit, mit Beibehaltung sozusagen nur des Modulationsskelettes, überarbeitet, ebenfalls viel flüssiger und runder geglättet.

Das in der Karlsruher Handschrift anschließende Rezitativ fehlt im Drucke.

Nr. VII („Wän du à mohl hauffertig wit wearä"): wie schon vorhin bemerkt, in der Karlsruher Handschrift durch Einschaltung eines Mittelsatzes in der Dominantentonart zur dreiteiligen Liedform erweitert, während im Drucke (Nr. VI) nur 4 Takte stehen, die bei den Worten „So baldi der Tuifel" usw. wiederholt werden.

Nr. VIII („Boz dausat") mit Nr. VII des Druckes („die Windle, die wehend") der Anlage nach identisch, jedoch ist in der Karlsruher Handschrift rein nur der Rhythmus, die $^{12}/_{8}$-bewegung, beibehalten, sonst alles viel melodischer und gesanglicher geglättet und abgerundet.

Nr. IX („Ihr Vögela merckhat"), X („Lewa, Beara, Tigerthier") und XI („Sein Diener, Herr Esel") fehlen im Drucke.

Nr. XII („Wini melanckolisch weär"): im Druck (Nr. VIII) gänzlich gestaltlos, da das Motiv des ersten Taktes in allen folgenden Takten einfach unverändert, ohne jedwede architektonische Gliederung, wiederholt wird. In der Karlsruher Handschrift ist durch sequenzartige Parallelverlegung auf andere Tonstufen bei der Wiederholung des Motivs sowie durch vernünftige Kadenzierung eine reguläre zweitaktige Gliederung herbeigeführt worden, ebenso wie auch melodisch durch Einschaltung von Neben- und Durchgangsnoten zwischen den Haupttönen der Melodie sowie durch kleine Ausbiegungen, Umrankungen u. dgl. eine Glättung und Abrundung erreicht worden ist, die der eckigen, kantigen, derbklotzigen Fassung des Druckes noch vollkommen fremd ist.

Nr. XIII („A Schläfle thät mir taugen"): die einzige Nummer, die in beiden Fassungen — von einigen Nebensächlichkeiten abgesehen — fast unverändert gleich ist.

Nr. XIV („Verschaffi ihm kuina"): im ersten Teil seiner Anlage nach im großen ganzen so ziemlich mit Nr. X des Druckes übereinstimmend, weicht dieses Stück im zweiten Teil insoferne bedeutend von der Druckfassung ab, als es an Stelle der leeren und gehaltlosen 2 Takte „freyle ka's au gute geä" des Druckes die musikalisch wie auch dramatisch höchst gelungene und charakteristische Sequenz der Karlsruher Handschrift zeigt. Was aber dieser Nummer ein besonderes Interesse verleiht, ist die für des musikalischen Redaktors des Druckes von 1783 gänzlichen Mangel an Aufmerksamkeit oder Verständnis ungemein charakteristische Vorzeichnung dieses Stückes: 3 ♯, also A-dur, trotzdem dasselbe sich deutlich auf cis und gis als Tonica und Dominante bewegt, also mit der Vorzeichnung von Cismoll: 4 ♯, zu versehen gewesen wäre. In der im Drucke vorliegenden Form ist diese Nummer tonal und harmonisch gänzlich unmöglich, da überall, wo dis stehen müßte, d steht und daher immer und ewig auf Schritt und Tritt einem der Tritonus d-gis begegnet. Dieses harmonisch-melodische Monstrum klärt sich auf, wenn man die Fassung dieser Nummer in der Karlsruher Handschrift vergleicht. Dort steht genau dieselbe Melodie (wenigstens in den ersten Takten unverändert) in C-dur notiert, so daß genau dasselbe Notenbild, aber ohne die Vorzeichnung der 3 ♯, dort wie hier vorhanden ist. Entweder war auch in der vom Herausgeber des Druckes benutzten Vorlage diese Nummer einfach in C-dur notiert, oder sie war dortselbst nach E-dur (also mit 4 ♯) transponiert, und offenbar in beiden Fällen im Baßschlüssel (Stimmpart: Gott Vater) notiert. Dieses Notenbild nun nahm offenbar der Herausgeber des Druckes aus seiner Vorlage herüber, ohne in seiner Ungenauigkeit auf den Unterschied der Schlüssel und Tonart zu achten, und indem er so von der Notierung in C-dur das Notenbild, bezw. von der Notation in E-dur im Baßschlüssel die Vorzeichnung der ♯ herübernahm, mochte die in seiner Ausgabe vorliegende Verwirrung in dieser Nummer entstanden sein, ohne daß er auch nur das Mindeste davon gewahr wurde! Das in der Karlsruher Handschrift anschließende Rezitativ fehlt im Drucke.

Nr. XV („Um ä Frau Nahm"): von der Fassung des Druckes (Nr. XI) gänzlich abweichend, sehr zu ihrem Vorteil, da diese Nummer im Drucke eine der erfindungsärmsten, an fortwährenden Wiederholungen reichsten und daher eintönigsten, dabei melodisch reizlosesten Nummern des Druckes ist.

Nr. XVI („Wie in's Groß di niedreglegt"): im ersten Teil mit der Druckfassung (Nr. XII) im großen ganzen übereinstimmend; der zweite Teil (auf der Dominante) fehlt, wie bereits erwähnt, im Druck, der die Worte „Hauni holla mit Manier" als zweite Strophe auf die Melodie der Worte „Wie in's Groß di niedreglegt" singen läßt. Die Vergleichung beider Fassungen ist besonders interessant, weil sie deutlich illustriert, wie der Autor der Druckfassung in ewiger, eintöniger Wiederholung desselben Motivs unfähig ist, auch nur die einfachsten Mittelsätze und Zwischenstrophen mittelst Modulation in die Dominante u. dgl. zu bilden, wogegen der Bearbeiter der Karlsruher Handschrift darin bereits eine nicht zu unterschätzende Geschicklichkeit entfaltet.

Nr. XVII der Karlsruher Handschrift fehlt im Drucke.

Nr. XVIII und XIX („O wär' i no ledig" und „A Gspässle, à ruhe"): im großen ganzen mit der Druckfassung (Nr. XIII und XIV) übereinstimmend, doch wieder recht charakteristisch dafür, wie durch kleine Retuschen der melodischen Linienführung, durch Ausweichungen, Abbiegungen und Zurechtrückungen auf Neben-, Seiten- und Zwischentöne die steifen, derben, plumpen und kantig-ungeschlachten melodischen Umrisse der Druckfassung in der Karlsruher Handschrift zu ungeahnter Verbesserung gelangen konnten. Man betrachte nur z. B. die ungeschlacht einherstelzende, harmonisch wie melodisch ungeschickte Bewegung bei „kui dingle dahinnä verbietä ui thue" des Wiener Druckes mit ihrer Fassung in der Karlsruher Handschrift, um sich zu überzeugen, wie der Karlsruher Bearbeiter technisch wie auch, was die musikalische Erfindung anbelangt, geistig dem Autor der musikalischen Druckfassung überlegen ist.

Nr. XX („Ach, i ka diars it verheba") fehlt im Druck.

Nr. XXI („Ey, ey, wie wurd es gau"), XXII („Z' morgats uma neuna") und XXIII („O unglickseäliger Tag") der Karlsruher Handschrift sind ganz freie Umgestaltungen und Bearbeitungen der entsprechenden Nrn. XIV—XVI des Druckes, bei welchen

zwar im großen ganzen die musikalische Anlage, das motivische und architektonische Gerüst jedes einzelnen Stückes wenigstens in den gröbsten Umrissen beibehalten und gewahrt blieben, jedoch rhythmisch (gelegentlich sogar mit Umänderung des Rhythmus von der zwei- zur dreigliedrigen Form, wie z. B. in Nr. XXII aus dem ¢ in den $^{12}/_{8}$-Takt) wie melodisch so umgestaltet wurden, daß daraus nahezu gänzlich neue Musikstücke entstanden sind. Alles, was im Bisherigen von der Ausfeilung, Glättung und Abrundung des melodischen Ganges und den Retuschen der melodischen Linienführung durch Abbiegungen auf Neben- und Zwischentöne ausgeführt worden ist, zeigen diese Musikstücke in ganz besonderem Maße; man müßte jeden Takt einzeln hernehmen und analysieren, um alle Details dieser Retuschierungen, die der Karlsruher Bearbeiter vorgenommen hat, einzeln nachzuweisen. Daß er in Nr. XXIII der Stelle „Der Donner und 's Wetter in Äpfel neischlag" in seiner Bearbeitung recht geschickt den Rezitativcharakter verliehen und dies durch den ausdrücklichen Vermerk „recitative" besonders hervorgehoben hat, scheint mir darauf hinzudeuten, daß der Autor der Karlsruher Fassung — im Gegensatze zu dem rein volksliedmäßig erfindenden Autor des Wiener Druckes — theatergemäßen Blick und ebensolche Erfahrung besaß und dem Theater nicht ferne oder wenigstens nicht fremd gegenübergestanden zu haben scheint, wenn auch diesbezüglich sein Geschick und seine Erfahrung noch bei weitem nicht an die des Bearbeiters der Wiener Handschrift heranreichen mochten.

Nr. XXIV („I mueß do besser nachi seha") stimmt mit Nr. XVIII der Druckfassung — nur mit Ausnahme des vorletzten Taktes — fast unverändert überein.

Nr. XXV („Fort, fort hinauß zum Gartha") zeigt wieder auffallend, wie durch die einfachen, aber nicht ungeschickt angewendeten Mittel der Modulation in die Dominante, melodischen Linienführung und Benutzung der Neben- und Durchgangsnoten zu gelegentlichen kleinen Schleifern, Vorschlägen u. dgl. die steife, ungeschlachte und melodisch reizlose Fassung von Nr. XIX des Wiener Druckes sehr zu ihrem Vorteil einer weitgehenden Ausgestaltung fähig war.

Nr. XXVI („Dunga, pfluega" etc.) der Karlsruher Handschrift bietet wieder einen jener Fälle, wo der Autor der Druckfassung in seiner Unfähigkeit zu auch nur halbwegs größeren architektonischen Gefügen, nämlich der Einschaltung eines Mittel- oder Zwischensatzes in der zwei-, bezw. dreiteiligen Liedform, in Nr. XX auf einem einzigen, kurzen, 2 Takte langen Sätzchen mittelst dessen unveränderter zweimaliger Wiederholung drei Strophen abhaspeln läßt, während der Karlsruher Bearbeiter durch Einführung eines Mittelsatzes auf der Dominante und eines dritten Teils alle drei Strophen fortlaufend als ebensoviele Teile einer dreiteiligen Liedform wiedergibt. Auch hier sind wieder durch Glättung und Abrundung der melodischen Linien mittelst Zuhilfenahme der Neben- und Zwischentöne die in der Druckfassung steifen und ungelenken Tongänge fließend und gesanglich gestaltet worden.

Nr. XXVII („Herr Jesulei") und XXVIII („Wenn du wärast wackher bliba") stimmen im großen ganzen mit den korrespondierenden Fassungen der Nrn. XXI und XXII des Wiener Druckes überein, zeigen aber in zahlreichen einzelnen Details die im Vorstehenden sattsam charakterisierte Glättung und Abrundung der melodischen Linien durch Neben- und Wechselnoten u. dgl.

Nr. XXIII des Wiener Druckes fehlt in der Karlsruher Handschrift.

Nr. XXIX der Karlsruher Handschrift fehlt im Wiener Druck.

Nr. XXX der Karlsruher Handschrift wahrt zwar im großen ganzen so ziemlich das harmonische Skelett und die allgemeine rhythmische Struktur der entsprechenden Nr. XXIV des Wiener Druckes, zeigt aber in den einzelnen Details der melodischen Linienführung wieder zahlreiche Beispiele jener im Vorstehenden schon des öfteren näher geschilderten Ausfeilung, Glättung und Abrundung.

Faßt man die Resultate der vorstehenden Betrachtungen betreffs der im Drucke 1783 vorliegenden musikalischen Fassung zusammen, so ergibt sich Folgendes: genau dasselbe Verhältnis, das in musikalischer und literarisch-textkritischer Hinsicht zwischen der Karlsruher Handschrift und der Wiener Handschrift besteht, genau dasselbe ist auch in musikalisch-textkritischer Hinsicht zwischen der Melodienfassung des Druckes von 1783 und der

Karlsruher Handschrift vorhanden, d. h. also: je das zweite Glied der Proportion:

Druck 1783 : K. Hschr. = K. Hschr. : Wr. Hschr.

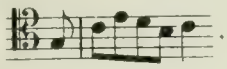
stellt eine höher entwickelte, vollkommener ausgereifte, ausgebildetere Entwicklungsstufe eines und desselben Werkes dar, zu der je das erste Glied der Porportion nur eine Vorstufe, eine tiefere, unentwickeltere, unausgebildetere Vorform bildet. Dies gilt zunächst nur in rein analytischer, formaler Hinsicht; ob zwischen den einzelnen Gliedern dieser Proportion auch streng entwicklungsgeschichtlich und historisch-chronologisch dieselbe Reihenfolge herrschen mag, wie sie die formal-analytische Entwicklungskette nahelegt, ob also — mit anderen Worten — die im Drucke von 1783 uns überkommene Melodienfassung auch historisch so die erste und früheste dieser drei Versionen sein mag, wie sie in rein formal-entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht deren tiefste, roheste und unausgebildetste Phase repräsentiert, ist auf Grund des bis jetzt vorliegenden Tatsachenmaterials noch nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden; erwägt man aber, daß alle die so mannigfaltigen Änderungen, Zusätze, Hinweglassungen usw. des Druckes von 1783 gegenüber den anderen beiden Fassungen der beiden Handschriften nur Verschlechterungen, keine Verbesserungen darstellen (nicht eine einzige Stelle ist darunter, die nicht in der Karlsruher Handschrift in bedeutend besserer Gestaltung sich vorfände!), daß sie also von der Art sind, daß, wenn sie wirklich von einem späteren Bearbeiter herrühren sollten, dieser absichtlich oder unabsichtlich an Stelle der melodisch wie technisch unvergleichlich frischeren, farbigeren, reizvolleren und gesanglicheren Partien seiner Vorlage immer und überall seine unverhältnismäßig schwächeren, matteren, erfindungsärmeren und reizloseren Änderungen angebracht haben müßte, erwägt man weiters, daß mithin alle diese Verschlechterungen im Drucke nur von einer in musikalisch-technischer wie kompositorisch-erfinderischer Hinsicht unverhältnismäßig schwächeren, unsichereren, ungeschulteren und ungeschickteren Hand herrühren, als sie die Karlsruher Handschrift zeigt, daß aber doch der Herausgeber, bezw. musikalische Redaktor des Druckes von 1783; falls er von Musik überhaupt nichts verstanden haben sollte, gewiß nichts an seiner musikalischen Vorlage geändert, sondern sie so, wie er sie vorfand, wiedergegeben hätte (abgesehen etwa von den infolge seiner Musikunkenntnis bei der Wiedergabe unvermeidlich sich einschleichenden gelegentlichen Druck-, Schreib- und Lesefehlern, wie also z. B. Irrtümern in Schlüsseln, Pausen, Notenwerten u. dgl.), falls er aber doch einige musikalische Bildung und Erfahrung besessen und auf Grund derselben sich die Eignung und Berufenheit zu einer Bearbeitung seiner Vorlage zugetraut haben sollte, doch zum mindesten gewiß nicht die viel anmutigeren, erfindungsreicheren und gesanglich reizvolleren Melodien seiner Vorlage zerstört und verstümmelt hätte, wenn er schon nichts anderes und besseres dafür hinzuzusetzen hatte, — erwägt man dies alles, so scheint es mir wenigstens ziemlich unwahrscheinlich, daß diese Fassung des Druckes von 1783 das Werk eines späteren Bearbeiters sein soll, um so mehr, als dieser Bearbeiter, der ja doch auf jeden Fall hätte ein Musiker sein oder wenigstens einige musikalische Bildung genossen haben müssen, dann gewiß in den melodischen Wendungen, in der Art seiner Erfindung, in der Technik seiner motivischen Verarbeitung der Themen usw. unausbleiblich Spuren des gerade um diesen Zeitpunkt herum herrschenden allgemeinen musikalischen Geschmacks, also des Stils der Mannheimer und Wiener Schule, erkennen lassen müßte. Gerade das Gegenteil ist aber der Fall: wie uns die Betrachtung seiner Arien gezeigt hat, ist deren ganze kompositorische Anlage durchaus volksmäßig: das Volkslied und immer wieder nur das Volkslied — und auch dieses meist nur in seinen schwächsten, tiefststehenden, oft fast bänkelsängerisch anmutenden Typen — läßt sich allein als sein Vorbild erkennen, und irgend welche Einflüsse der Kunstmusik, also der eben genannten Schulen, lassen sich mit dem besten Willen auch nicht mit dem leisesten Anschein von Berechtigung aufweisen. Dazu kommt nun auch noch ein weiteres Argument: die auffallende Übereinstimmung der durch die 3 musikalischen Versionen repräsentierten Entwicklungsreihe mit der aus den literarisch-textlichen Kriterien resultierenden; ziehen wir nämlich die Ergebnisse der eingangs unserer Abhandlung angestellten literarisch-textkritischen Untersuchung zum Vergleiche heran, so zeigt deren Befund eine auffallend übereinstim-

mende parallele Entwicklungslinie: auch dort nämlich fanden wir, daß der uns im Original nicht mehr erhaltene, erst nahezu 5 Dezennien nach seiner Entstehung von späteren Bearbeitern gesammelte und herausgegebene Sailersche Urtext als das erste Glied einer Entwicklungskette anzusetzen ist, an das sich dann die Fassungen der Karlsruher und der Wiener Handschrift als zwei spätere Entwicklungsstadien anreihen. Analog ordnete sich also auch hier entwicklungsgeschichtlich die Fassung der Melodien des Druckes von 1783 als erste zu supponierende Stufe in die von den Fassungen der beiden Handschriften als späteren, höheren Entwicklungsphasen gebildete Reihe ein. Alle diese eben angedeuteten Momente lassen es mir daher als wahrscheinlich vorkommen, daß wir die in der Fassung der Arien des Druckes von 1783 wiedergegebene Vorlage entweder als Sailers Originalkompositionsentwurf oder doch als ihm am nächsten stehend anzusprechen haben dürften, während demgegenüber die Karlsruher Handschrift bereits eine nachträgliche, verbessernde Überarbeitung desselben darstellen dürfte. Ob diese nachträgliche Verbesserung von Sailer selbst vorgenommen worden sein mag oder ob sie von einer anderen, fremden Hand herrührt, ist bei dem gegenwärtigen Stand des Tatsachenmaterials wohl noch nicht zu entscheiden; auf die letztere Möglichkeit scheint mir die Tatsache hinzudeuten, daß die Karlsruher Handschrift — wie wir schon oben zu konstatieren Gelegenheit hatten — bereits deutliche Hinweise auf eine rein bühnenmäßige, für praktische Aufführungszwecke in Aussicht genommene Bestimmung enthält (so das das Stück eröffnende Rezitativ Gott Vaters sowie die dem Dialog gelegentlich eingestreuten kleinen Rezitative Adams, die lateinischen Regiebemerkungen u. dgl.), — alles das also, wie mir scheint, Merkmale dafür, daß der Autor der Karlsruher Handschrift zum Theater und praktischen Bühnenleben in einem gewissen Verhältnis — und sei es auch nur dem des Interesses, der Erfahrung und des Verständnisses für seine Aufgaben und seine Technik — stehen mochte und ihm demgemäß auch bei seiner Bearbeitung unverhältnismäßig mehr Berücksichtigung zuteil werden lassen konnte, als dies dem Autor der in der Fassung des Druckes von 1783 erhaltenen Arien mit ihrer derb volksliedmäßigen, um nicht zu sagen: bänkelsängerischen, drallen und hausbackenen melodischen Erfindung zugemutet werden kann. Vielleicht dürfte man daher, wie schon oben — bei der Untersuchung der Karlsruher Handschrift — ausgesprochen worden ist, irgendeinen der Mannheimer Schule angehörigen oder ihr doch wenigstens nahestehenden Musik- und Theaterdilettanten als Autor dieser Karlsruher Bearbeitung ansprechen.

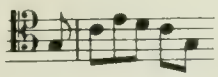
Die Geltung der im Vorstehenden entwickelten Ausführungen erleidet auch durch die Heranziehung der letzten der uns zur Verfügung stehenden Quellen, der bisher noch nicht in den Kreis unserer Betrachtungen gezogenen Melodienotierungen der Handschrift Cod. 19.198 der Wiener Hofbibliothek, keine Veränderung oder Einschränkung. Schon oben, bei der textkritischen Untersuchung, ist die Lückenhaftigkeit und Unvollständigkeit dieser Handschrift erwähnt worden, und sie macht sich auch in musikalischer Hinsicht insoferne bemerkbar, als gleich die beiden ersten Nummern des Singspiels: das Eröffnungsrezitativ und die Arie I: „Ohne Hammer, ohne Schlegel" fehlen; ebenso fehlen von weiteren Nummern (nach der Zählung im Drucke von 1783): Arie VI: „Wen du ämol höfärti wit werä" und VII: „Die Windle, die wehrend (sic!) so schröckle so zart", von den Musikstücken der Karlsruher und Wiener Handschrift die Nr. IX: „Ihr Vögela merkat", X: „Lewa, Beara, Tigerthier", XI: „Sei Diener, Herr Esel mit Nama", XX: „Ach, i ka ders it verhaba" und XXIX: „Flieg diner gschwind raus". Dagegen enthält diese Handschrift an Gesangsstücken, die sich im Drucke von 1783 nicht vorfinden, Arie V: „Potzdausat, potzdausat, wo fihrt ma mi hin" und Duett Nr. XI: „I komb glei wohl außam bui." (Es sei in diesem Zusammenhange darauf hingewiesen, daß die beiden Strophen „Potztauset, potztauset, wo führt ma mi hi" und „Die Windle, die bloset so schröckele zart" von Arie VIII der Wiener Handschrift in dem Drucke von 1783 und dem Cod. 19.198 zerlegt und als je eine selbständige, besondere Arie erscheinen, und zwar die erste Strophe als Arie V in Cod. 19.198: „Potzdausat, potzdausat, wo fihrt ma mi hin", die zweite als Arie VII im Drucke von 1783: „Die Windle, die wehrend so schröckle, so zart." Schon diese Aufzählung genügt, um zu zeigen, wie barbarisch in dieser Handschrift ganze Reihen von Gesängen zu-

sammengestrichen, bezw. ganz weggelassen worden sind. Und zwar ist es namentlich der I. Akt, dessen Musik den Strichen zum Opfer gefallen ist, so u. a. die ganze Reihenfolge der Arien zu den Tierszenen. Hält man nun mit dieser Beobachtung auf musikalischem Gebiete die oben bei unserer textkritischen Untersuchung gewonnenen zusammen (so namentlich die Verschmelzung der zwei ersten Akte in einen, wobei aber die Überschrift des ehemaligen III. Aktes als Actus III — trozdem er, in Ermanglung eines II. Aktes in Cod. 19.198, als Actus II zu überschreiben gewesen wäre — deutlich darauf hinweist, daß der Schreiber dieser Handschrift, der bewußt und absichtlich große Kürzungen und Striche an seiner Vorlage vorgenommen hatte, dann, als er zum III. Akte gelangte, aus Versehen das „Actus III" seiner Vorlage stehen ließ und gedankenlos abschrieb), so ergibt sich schon jetzt, daß uns in Cod. 19.198 eine für praktische Aufführungszwecke vorgenommene gekürzte und zugestutzte Abschrift vorliegt, in der der Schreiber nach Gutdünken an Text- und Gesangspartien weggelassen hatte, was immer ihm aus irgendwelchen Gründen als Länge oder als überflüssig erschien. Wichtig ist für die Beurteilung der entwicklungsgeschichtlichen Stellung der vorliegenden Handschrift nur die Tatsache, daß Cod. 19.198 und der Druck von 1783 unter allen unseren Quellen die einzigen sind, die auch für die Arie Adams am Schlusse des Stückes: „Was braucht es viel Denka und Dichta" eine Melodie enthalten; hält man hiezu die weitere Tatsache, daß eben diese beiden Quellen (von dem Drucke 1784 können wir als einem gänzlich wertlosen Ableger des Druckes von 1783 hier völlig absehen) auch als die einzigen (in der Gruppe der musikalischen Bearbeitungen) die oben bei der textkritischen Untersuchung erwähnten Schlußverse Gott Vaters (am Ende des III. Aktes) enthalten, so ergibt sich daraus der zwingende Beweis der engeren Zusammengehörigkeit dieser beiden Quellen, und zwar in dem Sinne, daß beide von einer ihnen gemeinsam zugrundeliegenden Fassung, die sowohl diese Schlußverse Gott Vaters wie auch die erwähnte Arie enthielt, abstammen müssen. Mit diesem Schlusse stimmt nun vollkommen die weitere Beobachtung überein, daß — trotz der gleich im Folgenden näher zu besprechenden mannigfachen Abweichungen — die beiden Quellen auch in der musikalischen Struktur ihrer Gesänge im großen ganzen Übereinstimmung und einen gemeinsamen Typus zeigen, und zwar vor allem darin, daß sie — gegenüber der bei weitem feiner und formvollendeter ausgearbeiteten musikalischen Faktur der anderen Gruppe der musikalischen Quellen, der Handschriften K., Cod. 19.302 und W. — eine ungleich rohere, ungeschicktere, primitivere und dilettantischere, zugleich auch noch volksmäßigere musikalische Struktur zeigen als jene. Schon daß sie beide nur die einfache Melodie notiert enthalten, wogegen jene anderen die Gesangspartien mit Harmonisierung, Instrumentalbegleitung, Zwischen- und Nachspielen, Rezitativen u. dgl. versehen besitzen, ist in dieser Hinsicht charakteristisch; dazu kommt nun aber auch noch, daß diese Melodienotierungen an sich schon hinsichtlich ihrer formalen Struktur tief unter jenen der drei anderen Quellen stehen: während diese letzteren, wie wir schon bei ihrer Vergleichung mit der musikalischen Fassung des Druckes von 1783 zu beobachten Gelegenheit hatten, zwei- und dreiteilige Liedformen mit eingeschalteten instrumentalen Zwischen- und Nachspielen, mit organischer Verarbeitung und Ausführung der Themen enthalten, sind die Melodien von Cod. 19.198 und Druck 1783 ganz roh und primitiv, notdürftig gezimmerte Gesänge ganz in der Art von Volksweisen. Von organischer Verarbeitung der Motive ist fast keine Rede: an ihre Stelle tritt die einfache, häufig recht ungeschickte und plumpe Wiederholung desselben Motivs oder ähnlicher Motive u. dgl. Wir brauchen auf die nähere Analyse dieser Melodien hier um so weniger einzugehen, als sie in Musikbeilage IV alle zusammengestellt sind, um direkte Einsichtnahme und Vergleichung mit den Notierungen der anderen Quellen zu gewähren; wir können uns hier daher darauf beschränken, nur die allerwichtigsten Punkte hervorzuheben, die für das Verhältnis der vorliegenden Handschrift zu den übrigen Handschriften einer- und dem Drucke von 1783 andererseits maßgebend sind. Zunächst fällt an den Melodien dieser Handschrift schon eines auf, was auch an allen anderen Fassungen von uns beobachtet worden ist: nämlich die Gleichförmigkeit und Ärmlichkeit der Erfindung, die sich mit einigen wenigen melodischen Schablonen oder Modellen behilft, welche sie immer wiederholt oder nur gering abändert. So ist z. B. Nr. IV in Cod. 19.198 nur

eine Dublette zu Nr. II derselben Handschrift, Nr. XIX nur eine solche von Nr. XIII (mit geringen Abweichungen, in allem Wesentlichen übereinstimmend), das Quartenschrittmotiv:



bezw.:



findet sich (bald im $^4/_4$-, bald im $^3/_4$-Takt) in nicht weniger als 7 Nummern, nämlich in Nr. I—IV, XVII, (etwas variiert auch in) X und XVI, ein im Hexachord:

bis zur unteren Oktave:

herabschreitendes Motiv bildet das gemeinsame Modell von Nr. VIII, XXIII, (etwas variiert auch von) VI und XV; wieder Dubletten eines gemeinsamen Modells sind Nr. IX und XIV, ebenso zeigen VII und XXI einer-, I und V andererseits einen gemeinsamen Grundtypus usw. Auch die Einförmigkeit und Gleichartigkeit der stets wiederholten selben technischen Kunstmittel der Modulation, Sequenzbildung u. dgl. sind genau dieselben, wie sie schon vorhin an den Fassungen des Druckes von 1783 einer-, der Handschriften andererseits eingehend erörtert worden sind. Was nun das Verhältnis der vorliegenden Handschrift zu den eben erwähnten anbelangt, so ist auffallend, daß eine notengetreue Übereinstimmung ganzer Stücke oder einiger Takte oder wenigstens des Grundthemas der Arien des Cod. 19.198 überwiegend nur mit dem Drucke von 1783 stattfindet, seltener mit der durch K. und W. vertretenen Fassung. So fällt gleich auf den ersten Blick die Zusammengehörigkeit der folgenden Nummern des Cod. 19.198 mit den korrespondierenden des Druckes von 1783 als auf dieselbe gemeinsame Stammform zurückgehend in die Augen:

Cod. 19.198	Dr. 1783.
II	III
IV = II	
IX	XI
X	XII
XVII	XVIII
XVIII	XIX
XIX = XIII	
XX	XXI.

Dagegen ist der gleiche Fall bezüglich des Verhältnisses zu W. ganz zweifellos und einwandfrei nur an vier Beispielen nachzuweisen, nämlich

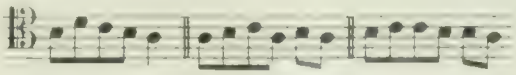
Nr. II	W: IV	
X	XVI	
XVII	XXIV	und
XX	XXIII.	

Allerdings aber ist an einer ganzen Reihe von weiteren Beispielen zwar keine notengetreue Übereinstimmung der Melodie oder des Grundmotivs, wohl aber deutlich die gelegentliche Benutzung gewisser harmonischer Wendungen, Konstruktionsdetails, Anlehnung an rhythmische oder melodische Einzelheiten der Fassung von W. zu beobachten, so daß die Melodienotierungen von Cod. 19.198 an manchen Stellen oft deutlich als bloße Paraphrasierungen der in der Fassung von K. und W. gebotenen Melodien zu erkennen sind. So erweist sich z. B. die Wendung mit dem Oktavensprung:

etc. in Takt 9 ff. von Nr. I des Cod. 19.198 deutlich als Nachbildung einer Vorlagefassung, die uns in Takt 5 ff. von Nr. III der Wiener Handschrift wiederbegegnet, in Nr. III des ersteren ist die Melodie von Takt 1—4 eine bloße Umspielung der korrespondierenden Partien von Nr. V der W., in Nr. XIII ist die Sequenzfigur von Takt 9 ff.:

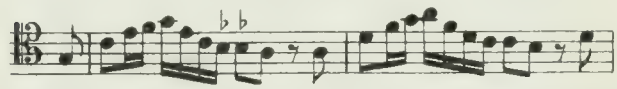
nur die Nachbildung einer entsprechenden Figur der Vorlage, die uns in den gleichen Takten von Nr. XIX der Wiener Handschrift als:

entgegentritt, in Nr. XIV ist — trotz der Verschiedenheit der Grundmotive — eine gewisse Ähnlichkeit der Melopöie — so schon in den perlenden tischen Tongängen:

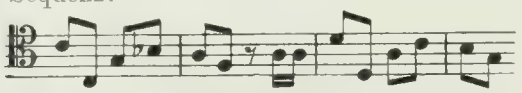


etc. sowie in der Schlußformel) mit den korrespondierenden Takten von Nr. XXI in W.

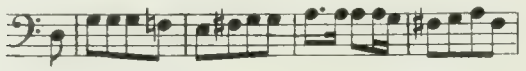
unverkennbar, ebenso wie in Nr. XVI die Ähnlichkeit mit Nr. XXIII von W., das nicht bloß das Grundmotiv im ersten Takt vollkommen · sogar notengetreu — übereinstimmend aufweist (nur mit dem Unterschiede, daß die Sechzehntelgänge der Fassung in Cod. 19.198 hier als Vorschläge notiert sind:), sondern auch in Takt 5 ff. mit genau dem gleichen harmonischen Gerippe und demselben Gange des Basses eine Sequenzenfigur bringt, in der das auf die gemeinsame Vorlage zurückgehende Vorbild für die Sequenzenfigur:



etc. in Takt 5 ff. von Nr. XVI des Cod. 19.198 deutlich zu erkennen ist. Analoge Beispiele liefern ferner noch die Takte 9 ff. von Nr. XVIII, in denen uns an derselben Stelle die Sequenz:



entgegentritt wie in Nr. XXV, Takt 13 ff. der Wiener Handschrift die analoge Sequenz:

 .

sowie die Takte 5—7 von Nr. XX, die eine genaue Nachbildung der auch in Nr. XXVII der Wiener Handschrift wiederkehrenden, auf dem Terzenintervall komisch-hastig hin- und hertrippelnden Sechzehntelfiguren zeigen und dadurch sich vorteilhaft von der Fassung des Druckes 1783 unterscheiden, die — wie in so vielen anderen Punkten — auch hier die gelungeneren Details der Originalvorlage verwischt und den Terzenschritt zu einer Wiederholung desselben Tones abgeschwächt hat.

Im einzelnen gestaltet sich das Verhältnis der Melodienotierungen des Cod. 19.198, wenn wir sie Nummer für Nummer durchgehen, zu den übrigen uns vorliegenden Versionen folgendermaßen:

(Eröffnungsrezitativ und Arie I der Wiener Handschrift, bezw. dieser und des Druckes von 1783, fehlen, wie schon erwähnt, in Cod. 19.198.)

Nr. I des Cod. 19.198. Das Grundmotiv dieses Stückes weicht von allen anderen Versionen durchaus ab, doch deutet der Oktavenschritt in Takt 9 ff. auf eine analoge Vorlage wie die von Takt 3 der Arie II des Druckes von 1783 und Takt 5 ff. der Nr. 3 von W. hin.

Nr. II hat das gleiche Grundmotiv wie Nr. III des Druckes 1783 und Nr. IV der Wiener Handschrift, weicht aber in der weiteren thematischen Fortführung in Takt 2 von beiden, die hier in der unveränderten Wiederholung des 1. Taktes übereinstimmen, durch das sequenzenartige Emporsteigen um die Terzenlage ab, schließt sich in Takt 3 wieder an Takt 5 und 6 der beiden anderen an, um in Takt 4 wieder von Takt 7 und 8 jener abzuweichen und erst wieder im letzten Takte mit ihnen übereinzustimmen.

Nr. III bietet im Grundmotiv eine melodische Paraphrase des Themas von Nr. IV des Druckes 1783 und von Nr. V der W. und stimmt im Bau mit dem Drucke überein. Der ganze zweite Teil der Arie in der Fassung der Wiener Handschrift fehlt hier genau so wie im Drucke von 1783.

Nr. IV ist eine einfache Wiederholung von Nr. II, hat also die Melodie der Nr. V, bezw. VI der beiden anderen Fassungen, übergangen. (Nr. VI des Druckes von 1783 — Arie: „Wen du ämol hofärti wit werä“ —, bezw. Nr. VII der Wiener Handschrift, fehlt in Cod. 19.198.)

Nr. V weicht von Nr. VII des Druckes, bezw. VIII der W., vollständig ab. (Nr. IX—XI der W. fehlen.)

Nr. VI weicht von den im Grundmotiv vollständig miteinander übereinstimmenden, in der thematischen Fortführung divergierenden Nr. VIII des Druckes, bezw. XII der W., vollständig ab, ebenso

Nr. VII von Nr. IX des Druckes, bezw. XIII der W., und

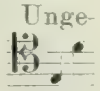
Nr. VIII von Nr. X des Druckes, bezw. XIV der W.

Nr. IX schließt sich im großen ganzen — mit Weglassung der durch Zuhilfenahme der Oberterze bewerkstelligten melodischen Umspielung des auf dem guten Taktteile von Takt 1 und 3 — an Nr. XI des Druckes an, bringt jedoch überhaupt nur deren ersten Teil; der ganze zweite Teil ist weggeblieben.

Nr. X. Takt 1—4 stimmen im wesentlichen mit Teil 1 der Arie Nr. XII des Druckes und XVI der W. überein, dagegen sind Takt 5—8 eine von der Fassung der anderen Quellen voll-

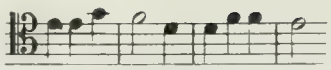
kommen abweichende, selbständige Weiterführung des Motivs.

Nr. XI. Das von der korrespondierenden Arie Nr. XVII der W. (im Drucke von 1783 fehlt diese Nummer überhaupt gänzlich) vollkommen abweichende Grundmotiv (Takt 1) ist nur eine Paraphrase des Motivs von Nr. VIII des Cod. 19.198. Von Takt 2 ab zeigen sich deutlich Spuren einer beim Abschreiben eingetretenen Korrumpierung, die sich in den anderthalb letzten Takten mit ihrer tonal, melodisch und harmonisch gänzlich unhaltbaren und vollkommen in der Luft hängenden Melopöie bis zur Sinnlosigkeit und absoluten Unverständlichkeit steigert. Übrigens bestätigt das dem zweiten Achtel des Taktes 2 vorgesetzte ♭ den auch sonst aus der Betrachtung der Notierungen sich als unabweislich aufdrängenden Schluß, daß der in der ganzen Handschrift durchwegs vom Schreiber irrig gesetzte Mezzosopranschlüssel richtig als Tenorschlüssel zu lesen ist. Der bei dieser Leseart resultierende Abschluß der hier in Rede stehenden Melodie in A-moll — während das ganze Stück in G-dur gedacht ist — macht die in dieser Nummer stattgefundene Korrumpierung — die sich übrigens auch noch durch einen Fehler der Rhythmisierung im vorletzten Takte verrät — nur um so augenfälliger. Die archaische Schreibweise ♭ (statt ♮) deutet auf vorgerücktes Alter des Schreibers hin, — ein Schluß, der auch sonst noch durch den sehr charakteristischen, männlich reif ausgeschriebenen, aber häufig auch greisenhaft unsicheren und zitterigen Schriftduktus bestätigt wird. Der weitere aus der vorhin erwähnten archaischen Schreibweise möglicherweise zu folgernde Schluß auf eine relativ frühe Entstehung der vorliegenden Abschrift scheint mir durch die Berücksichtigung des eben besprochenen persönlichen Momentes — des hohen Alters des Schreibers — paralysiert zu werden, würde aber immerhin im Einklang mit unserer Annahme der Zugehörigkeit der Vorlage dieser Handschrift an ein entwicklungsgeschichtlich frühes Stadium — gegenüber dem späteren der W. Fassung — stehen.

Nr. XII weicht von Nr. XIII des Druckes und XVIII der W. vollkommen ab, scheint mir aber durch die Beibehaltung der Sechzehntelgänge an derselben Stelle, wo in W. und dem Drucke von 1783 in umgekehrter Richtung Achtelgänge sich vorfinden, sowie durch die Beibehaltung des ungelenken, steifen und hölzernen Septimenschrittes in Takt 5 (analog dem gleichen Septimenschritt in Takt 11 und 14 des Druckes wie auch in der bedeutend geschickteren, die Steifheit und Ungelenkigkeit des Septimenschrittes:  bedeutend mildernden Bearbeitung in Takt 10—14 der W.) auf die Abhängigkeit von der gleichen Vorlage wie jene hinzudeuten. Überhaupt ist an der vorliegenden Handschrift sehr häufig zu bemerken, daß Rhythmus und Tonbewegung in den meisten Gesangsstücken derselben mit der Anlage der korrespondierenden Nummern in den beiden anderen Quellen übereinstimmen, d. h. also, daß: wenn hier Achtel- oder Sechzehntelgänge, -läufe, periheletische Formeln, akkordische Figuren, Sequenzen u. dgl. an einer Stelle auftreten, auch dort an der korrespondierenden Stelle eine gleiche oder ähnliche Gestaltung der Melopöie wahrzunehmen ist. Man könnte vermeinen, den Grund dafür darin erblicken zu müssen, daß in beiden Fällen, hier wie dort, eben die gleiche textliche Unterlage vorhanden sei, somit die gleiche Aufeinanderfolge derselben Silben, Worte usw. auch musikalisch den gleichen Rhythmus und die gleiche (oder wenigstens analoge) melodische Anlage nach sich ziehe. Dem widerspricht aber die Tatsache, daß die melodische Figuration, die akkordische Aufeinanderfolge der Töne usw. in Cod. 19.198 auch häufig das gleiche harmonische Gerippe erkennen lassen, wie es die entsprechenden Stellen der korrespondierenden Nummern der anderen Quellen zeigen, — also ein Phänomen, das durchaus nicht durch die rhythmische Gleichheit der textlichen Unterlage bedingt und nur dadurch zu erklären ist, daß der Autor der in Cod. 19.198 vorliegenden Fassung bei der Niederschrift seiner Melodien eine analoge Vorlage wie die der anderen Quellen vor sich hatte und bei der Gestaltung seiner Gesänge sich eng an sein Vorbild anschloß. Dazu kommt noch, daß bei der melodischen und figurativen Bewegung der Melodien des Cod. 19.198 häufig zu beobachten ist, daß die — wie vorhin erwähnt — rhythmisch gleichsinnige Bewegung in melodischer Hinsicht die entgegengesetzte Bewegungsrichtung zu der der beiden anderen Quellen aufweist: wo diese einen Achtellauf aufwärts enthalten, zeigt Cod. 19.198 an der gleichen Stelle einen Lauf abwärts, wo jene eine periheletische Floskel nach abwärts bringen, findet sich in Cod.

19.198 eine solche nach aufwärts usw. Dies geschieht so häufig, daß man hierin mehr als Zufall, daß man vielmehr darin bewußte Absicht erblicken muß: der musikalisch nicht sehr erfindungs- und gedankenreiche Autor der in Cod. 19.198 vorliegenden Fassung, der aus irgendwelchen, jetzt wohl nicht mehr eruierbaren Gründen die betreffenden Melodien oder Stellen in den Gesängen seiner Vorlage nicht beibehalten, sondern etwas von ihnen Verschiedenes, etwas Anderes, Neues bringen wollte, andererseits aber nicht genug musikalische Vollblütigkeit besaß, daß ihm für die betreffende Stelle ein eigener Einfall, eine eigene Melodie zur Verfügung gestanden wäre, mochte offenbar diesem Manko seines musikalischen Gestaltungsvermögens dadurch nachzuhelfen suchen, daß er die melodische Bewegung seines Vorbildes durch die gegensinnige ersetzte, also gleichsam eine musikalische Spiegelschrift der ersteren anfertigte. So ergibt sich dann, daß trotz dieser eben beschriebenen äußerlichen Abänderungen die rhythmische und melodische Struktur seiner Vorlage unter den Linien seiner eigenen neuen Melodie dennoch deutlich zu erkennen ist, gleichsam wie ein Palimpsest hindurchscheint; man braucht sozusagen diese sekundäre Schichte des vom Autor des Cod. 19.198 darüber gesponnenen Gewebes nur abzulösen, um darunter die primäre der Melopöie seiner Vorlage aufzudecken. Auch die in dieser Handschrift so häufig nachzuweisenden, von uns zum Teil schon im bisherigen Verlaufe unserer Untersuchung erwähnten, zum Teil noch weiter im Folgenden zur Sprache kommenden zahlreichen melodischen Paraphrasen von Motiven der in den beiden anderen Quellen vorkommenden Gesänge finden so — durch die Beziehung auf eine gemeinsame Grundlage — mühelos ihre Erklärung.

Nr. XIII weicht von den im Grundmotive vollkommen miteinander übereinstimmenden Nummern XIV des Druckes und XIX der Wiener Handschrift zwar auf den ersten Blick ab, läßt sich aber bei genauerem Zusehen als eine vereinfachte Paraphrase (Beharren auf dem mehrfach wiederholten Mitteltone des in den beiden anderen Quellen periheletisch sich umbiegenden Melos, also gleichsam Ersetzung der geschnörkelten Tonlinie der letzteren durch eine gerade: statt ∞ bloß: —•—•!) der dort notierten Melodie erkennen. Die Sequenzfigur:



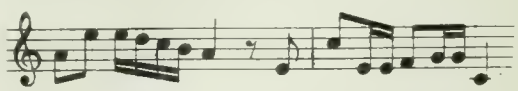
in Takt 9—12 weist deutlich auf das auch in Takt 5 und 6 des Druckes und noch deutlicher in Takt 9—11 der Wiener Handschrift in der Sequenzfigur:

zum Vorschein kommende Vorbild der Vorlage hin. (Nr. XX der W. fehlt im Drucke von 1783 und in Cod. 19.198.)

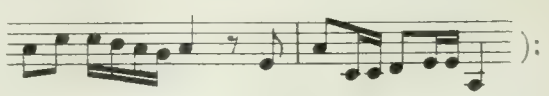
Nr. XIV, in ihrem Grundthema eine variiere Dublette zu Nr. IX derselben Handschrift, weicht motivisch zwar vollkommen von den korrespondierenden Nummern XV des Druckes und XXI der W. ab, kann aber in dem periheletischen Duktus ihres Melos von Takt 2 ab bis zum Schlusse sowie namentlich in der mit W. übereinstimmenden Schlußformel ihre Abhängigkeit von einem mit deren Vorlage übereinstimmenden Vorbild nicht ganz verleugnen. Dasselbe gilt von

Nr. XV, die zwar von Nr. XVI des Druckes sowie XXII der W. motivisch gänzlich abweicht, in Takt 3 ff., namentlich im Takte 5, aber an die Fassung der beiden anderen unverkennbar anklingt.

Nr. XVI stimmt in ihrem Grundmotiv mit der Fassung der beiden anderen Quellen, Nr. XVII des Druckes und XXIII der W., vollkommen überein (die scheinbar abweichende Gestalt dieses Motivs in den beiden ersten Takten der Nr. XVII des Druckes rührt nur davon her, daß — wie auf den ersten Blick zu erkennen ist — der Schreiber der dem Drucke vorliegenden Version den in seiner Vorlage offenkundig so wie in W. gesetzten Sopranschlüssel irrig als Violinschlüssel las und so im Takte 1 und 2 von der zweiten Note des Taktes 1 ab alles eine Terze zu hoch übertrug, also:



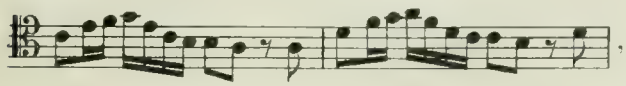
statt:



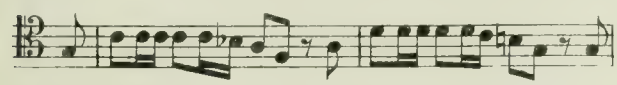
):

im weiteren Verlaufe (von Takt 2 ab) weicht diese Nummer zwar stellenweise von W. und Druck 1783 (der übrigens, als gerade in diesem

Stücke besonders korrumpiert, hier für uns nicht weiter in Betracht kommt) beträchtlich ab, läßt aber trotz aller dieser Entstellungen durchaus nicht verkennen, daß sie sich im großen ganzen an die in W. getreuer bewahrte Fassung der gemeinsamen Vorlage anschließt. Besonders charakteristisch sind in dieser Hinsicht wieder die Sequenzfiguren in Takt 5 ff.:



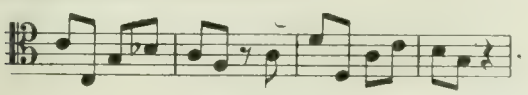
die nur eine erweiterte Paraphrase der korrespondierenden Rosaliengänge in den gleichen Takten von Nr. XX der W.:



bilden; auch hier ist wieder einmal deutlich die Tendenz des Autors dieser Fassung zu bemerken, Paraphrasen durch gegensinnige Bewegung zu bilden: hier nach oben in die Terze und Quinte gehende Wendungen statt der in der W.-Fassung bewahrten in die Unterterze und -quinte gehenden Gänge seiner Vorlage.

Nr. XVII stimmt fast durchgehends mit Nr. XVIII des Druckes und XXIV der W. überein.

Nr. XVIII stimmt in beiden ersten Takten motivisch vollkommen mit Nr. XIX des Druckes überein, zeigt aber in ihrer weiteren thematischen Fortführung, so namentlich in den Sequenzgängen Takt 9–12:



die den analogen Wendungen in Takt 13–16 von Nr. XXV der Wiener Handschrift korrespondieren, eine unverkennbare Anlehnung an die in der W. getreuer erhaltene Fassung der gemeinsamen Vorlage.

Nr. XIX ist eine fast unveränderte Wiederaufnahme und Dublette von Nr. XIII derselben Handschrift (Cod. 19.198), hat also die in den beiden anderen Fassungen (des Druckes und der W.) überlieferte Melodie gänzlich übergangen.

Nr. XX ist eine nur in unwesentlichen Details abweichende, im großen ganzen mit Nr. XXI des Druckes und XXVII der W. vollkommen übereinstimmende Paraphrase, die übrigens der auch hier wieder getreueren Fassung der W. näher steht als dem so häufig korrumpierten Drucke.

Nr. XXI weicht durch ihr verschiedenes Grundmotiv von Nr. XXII des Druckes sowie XXVIII der W. gleich stark ab, scheint mir aber durch ihre Sechzehntelfigurierung, die sich in gleicher Weise in der Begleitung bei K. und W. wiederfindet, einen Anklang an ein der vermutlichen Vorlage der beiden letzteren analoges Vorbild nicht verbergen zu können.

Nr. XXII ist zwar von Nr. XXIII des Druckes (die W. kennt diese Arie nicht) motivisch durchaus verschieden, scheint mir aber trotz aller Abweichung durch ihren in Sekunden bis zur Terz fortschreitenden, rhythmisch wie melodisch ähnlichen Melodieduktus auch hier einen entfernten Anklang an ein gemeinsames Vorbild zu verraten.

(Nr. XXIX der W. fehlt in Cod. 19.198 wie im Drucke.)

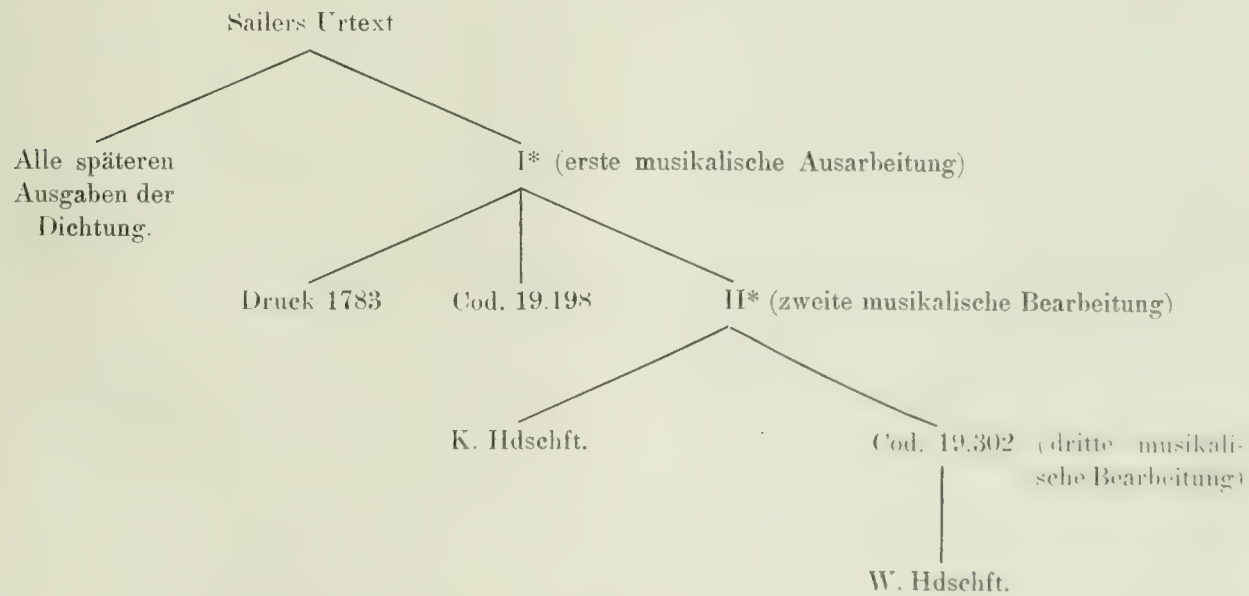
Nr. XXIII weicht zwar motivisch von Nr. XXIV des Druckes wie XXX der W. vollkommen ab, kann aber auch hier wieder durch die Bewegung der Melodie auf den für dieses Gesangsstück in beiden anderen Fassungen so charakteristischen drei tonalen Angelpunkten Tonika, Dominante und Unteroktave seine Abhängigkeit von einer der Vorlage der beiden anderen Versionen korrespondierenden analogen Vorlage nicht verleugnen.

Die vorstehenden summarischen Analysen dürften genügen, auf die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Handschrift Cod. 19.198 wenigstens so weit ein aufhellendes Licht zu werfen, um auf Grund der soeben gewonnenen Beobachtungsergebnisse eine Einordnung dieser Handschrift in den Stammbaum der verschiedenen uns vorliegenden musikalischen Fassungen unseres Singspieles wagen und ihr Verhältnis zu ihnen präzisieren zu dürfen. Aus den vorstehenden Beobachtungen geht, wie mir scheint, zur Genüge hervor, daß uns in Cod. 19.198 eine musikalische Fassung erhalten ist, die — und das hat uns schon die literarisch-textkritische Untersuchung oben gezeigt — einerseits mit den Handschriften K., L., W. und Cod. 19.302 sowie den Drucken von 1783 und 1784 zusammen der Gruppe der für praktische Aufführungszwecke veranstalteten, gekürzten „Bühnen"bearbeitungen angehört, andererseits innerhalb dieser Gruppe selbst wieder mit den beiden Drucken zusammen eine Spezialgruppe bildet, die schon rein äußerlich in literarisch-textlicher Hinsicht durch den Besitz der oben erwähnten Schluß-

verse Gottes zum Cherub am Ende des Stückes sowie die übrigen oben eingehender besprochenen Merkmale und in musikalischer Hinsicht durch den Besitz der Arie: „Was braucht es vihl denckha und dichta" sowie durch eine bedeutend rohere, primitivere und beiweitem kunstlosere Struktur ihrer Gesänge charakterisiert ist und sich dadurch scharf von der anderen, durch die übrigen vier Handschriften repräsentierten Gruppe abhebt. Diese Übereinstimmung in den eben angeführten Merkmalen sowie die vorhin an einzelnen Beispielen im Detail nachgewiesene Homogenität des melodischen, harmonischen und rhythmischen Baues der Gesänge dieser mit den korrespondierenden — wenn auch sehr korrumpierten — Arien des Druckes von 1783 lassen für den objektiven Betrachter keine andere Schlußmöglichkeit zu als die: daß diese Übereinstimmung oder wenigstens Gleichartigkeit auf keine andere Weise zu erklären sei als durch die Annahme einer gemeinsamen Abstammung von einer beiden Versionen — dem Drucke und unserer Handschrift — sei es mittelbar oder unmittelbar vorgelegenen Fassung, die alle jene beiden in Rede stehenden Versionen charakteristischen Eigenschaften und Merkmale in sich vereinigt haben muß. Es ist schon oben — bei der Untersuchung des Druckes von 1783 — die Vermutung ausgesprochen worden, daß wir in dieser älteren Fassung, auf die also, wie wir jetzt gesehen haben, nicht allein der Druck von 1783, sondern auch Cod. 19.198 zurückgehen muß, wahrscheinlich die erste musikalische Ausarbeitung der „Schöpfung" überhaupt, also offenbar Sailers m u s i k a l i s c h e n Urtext oder Urentwurf, zu erblicken haben dürften. Die vorhin — bei der Analyse der Gesangsstücke des Cod. 19.198 — von uns beobachteten zahlreichen Fälle von Anklängen und Anlehnungen dieser Fassung an Details, die sich sonst nur in der durch die Gruppe der vier anderen Handschriften vertretenen musikalischen Fassung finden, zeigen aber zugleich, daß einerseits die diesen vier letzteren in letzter Linie — sei es mittelbar, sei es unmittelbar — zugrundeliegende gemeinsame Vorlage alle diese Details nur besitzen konnte, wenn sie sie ihrerseits von einer Vorlage übernommen hatte, die mit jener Vorlage des Druckes von 1783 und Cod. 19.198 entweder gleichartig oder direkt identisch war, daß aber andererseits auch die im Drucke von 1783 vorliegende Version nicht eine vollkommen getreue, exakte und genaue Wiedergabe der in ihrer Vorlage enthaltenen Fassung sein kann, sondern — wie dies schon die oben erwähnte musikalische und literarisch-textliche Korrumpiertheit zahlreicher Stellen dieses Druckes von Anfang an wahrscheinlich gemacht hatte — eine durch absichtliche wie unabsichtliche Änderungen, Entstellungen, Hinweglassungen, Schleuderhaftigkeiten, Mißverständnisse, Irrtümer u. dgl. verderbte und verstümmelte Abschrift sein muß. Die beiden in letzter Linie gemeinsame Vorlage, der vermutliche Sailersche Urtext, wäre dann dadurch charakterisiert, daß er alle jene Züge an sich tragen müßte, die einerseits der Druck von 1783 mit Cod. 19.198, andererseits diese Handschrift mit den Handschriften K. und W. (bezw. Cod. 19.302) gemeinsam hat. Von ihm stammten dann offenbar einerseits die Fassung des Druckes von 1783 und des Cod. 19.198, andererseits mittelbar oder unmittelbar jene Fassung, die — wieder mittelbar oder unmittelbar — den Handschriften K., Cod. 19.302 und W. als Vorlage gedient haben muß.

Wie wir vorhin zu beobachten Gelegenheit hatten, verkörpert die Aufzählung der in dem Drucke von 1783 und Cod. 19.198 einerseits sowie in den Handschriften K., Cod. 19.302 und W. andererseits vorliegenden musikalischen Fassungen unseres Singspieles durch ihre Aufeinanderfolge insoferne eine Entwicklungsreihe, als jedes spätere Glied dieser Kette das ihm unmittelbar vorangehende als mittelbare oder unmittelbare Entstehungsbedingung voraussetzt, d. h. mit anderen Worten: dem Autor von W. (bezw. Cod. 19.302) wäre die Herstellung seiner Fassung nicht möglich gewesen, wenn er nicht die uns in K. erhaltene musikalische Fassung als Vorlage für seine erweiternde und verbessernde Bearbeitung hätte benutzen können, und ebensowenig wäre der Autor von K. imstande gewesen, seine Version mit ihren Verbesserungen und Erweiterungen zu schaffen, wenn ihm nicht die im Drucke von 1783, bezw. im Cod. 19.198 überlieferte Melodienfassung als Substrat seiner Bearbeitung vorgelegen hätte. Nun hat uns aber die literarisch-textkritische Untersuchung der Handschriften K., W. (bezw. Cod. 19.302) und des Druckes von 1783 sowie Cod. 19.198 gezeigt, daß aus inneren Gründen jede Möglichkeit einer Annahme, der Schreiber von W. (bezw. Cod. 19.302) könne d i r e k t die

Handschrift K. selbst, und der von K. wieder unmittelbar den Druck von 1783, bezw. Cod. 19.198, selbst als Vorlage benutzt haben, absolut abzuweisen ist. Daraus folgt auch in musikwissenschaftlicher Hinsicht, daß der Schreiber von W. (bezw. Cod. 19.302) die in K. vorliegende Fassung nicht direkt aus der Karlsruher Handschrift selbst kennen gelernt haben kann, sondern zu ihrer Kenntnis auf dem Wege einer dritten (jetzt verlorenen oder wenigstens bis jetzt noch nicht eruierten) Handschrift (nennen wir sie Y!) gelangt sein muß, deren Fassung in K. unverändert wiedergegeben und uns so erhalten geblieben ist, wogegen der Autor der Wiener Handschrift (bezw. des Cod. 19.302) sich nicht mit der bloßen Abschrift dieser seiner Vorlage begnügte, sondern — gestützt auf seine unvergleichlich höhere musikalische Bildung und Kompositionsbegabung — seine Vorlage jener gründlichen, eingehenden und in jeder Hinsicht dem Werke zum Vorteile gereichenden Bearbeitung unterzog, wie sie uns in der Wiener Handschrift und deren Brouillon, dem Cod. 19.302, überliefert worden und erhalten geblieben ist. Und aus analogen Gründen folgt auch bezüglich des Verhältnisses der musikalischen Fassungen von K. und dem Drucke von 1783, bezw. Cod. 19,198, in rein musikwissenschaftlicher Hinsicht, daß der Autor der Fassung von K. die im Drucke von 1783, bezw. im Cod. 19.198 uns überlieferte Melodienfassung nicht direkt in diesen selbst, sondern nur in einer Vorlage kennen gelernt haben kann (nennen wir sie X!), die alles Wesentliche der im Drucke von 1783 sowie im Cod. 19.198 vorliegenden Versionen enthalten haben muß und uns daher in diesen beiden Fassungen — von allen vorhin erwähnten einseitigen, absichtlichen oder unabsichtlichen Änderungen, Entstellungen u. dgl. in denselben abgesehen — ihrem Wesen nach überliefert ist, wogegen der Autor der Fassung von K. seine Vorlage in ähnlicher Weise erweiterte und verbesserte, wie dies der Autor von W. mit der seinen getan hatte. In Übereinstimmung mit dem Stammbaum der literarischen Textfassungen des vorliegenden Singspieles ergibt sich demnach die Gleichsetzung von X = I* und Y = II*, und ist somit für die musikalische Überlieferung folgendes Schema aufzustellen:



Es bleibt uns nunmehr nur noch die letzte Frage zu erörtern übrig: wer als Autor der in der Wiener Handschrift uns erhaltenen Bearbeitung der Sailerschen Komposition in Betracht kommen könnte. Wir haben schon vorhin, in den obigen Erörterungen bezüglich dieser Handschrift, gesehen, daß der Bearbeiter, bezw. Arrangeur des hier vorliegenden Klavierauszuges ein geschickter, erfahrener Musiker war, der die Technik der musikalischen Komposition mühelos handhabte, auch Selbständigkeit des Urteils, Bildung, Geschmack und Erfindung genug besaß, um mit richtigem Blicke alle Schwächen und Mängel der Sailerschen Kompo-

sition zu erkennen und — oft nur mit wenigen, geschickten Federstrichen — zu beseitigen, bezw. zu verbessern, sich auch nicht scheute, gelegentlich — so namentlich in den Instrumental-Zwischen- und Nachspielen der Arien — allzu banale, rohe, plumpe oder ungeschickte Stellen, ja selbst Motive seiner Vorlage auszumerzen und durch unvergleichlich bessere Einfälle zu ersetzen. (Man vergleiche z. B. nur die Nachspiele der Arien II, IV, VII, VIII, X, XIII, XV—XXX der Wiener Handschrift mit ihrer Fassung in der von Karlsruhe! Namentlich von der zweiten Hälfte des 1. Aktes ab, von Nr. XV an, hat der Bearbeiter besonders energisch eingegriffen und die allzu geschwätzigen, breit-behaglich ausgesponnenen, langatmigen Codaformeln des Komponisten tüchtig zusammengestrichen, bezw. gelegentlich durch unvergleichlich bessere, interessantere und kürzere ersetzt; charakteristischerweise zeigen gerade diese Nachspiele am allerdeutlichsten Anklänge an die Wiener klassische Schule, wie übrigens bekanntlich in den Kadenzformeln der Stil einer kunsthistorischen Periode am klarsten hervortritt.) Andererseits aber drängt sich — aus derselben rein praktischen Erwägung wie vorhin hinsichtlich des Komponisten der Karlsruher Handschrift — die Überzeugung auf, daß auch der Wiener Autor bei aller seiner gründlichen theoretischen Bildung und seinem technischen Können doch nicht in den Kreisen der Praktiker und Theaterfachleute seiner Zeit zu suchen sein dürfte. Denn wie hätte es einem praktischen Musiker oder Theatermanne — etwa einem Kapellmeister oder Singspielkomponisten von Beruf — in den Sinn kommen sollen, den Singspielversuch eines komponierenden Dilettanten — und noch dazu eines Klostergeistlichen! — neu zu bearbeiten, d. i. umzuarbeiten, zu verbessern und einen Klavierauszug davon zu arrangieren, zudem noch einem Werke gegenüber, das schon seiner ganzen Anlage sowie Instrumentation nach nur allzu deutlich bewies, daß es nie für das Theater (d. i. die wirkliche Bühne selbst, sondern im besten Falle nur für Aufführungen in Gesellschaftszzirkeln, in Dilettantenkreisen, im geschlossenem Zimmer, als „Kammer"musik) bestimmt gewesen, auch nie auf die Bühne gekommen war und somit auch nicht die leisesten Aussichten irgendeiner materiellen oder sonstigen Entschädigung für die auf eine eventuelle Bearbeitung aufzuwendende Mühe, Arbeit und Zeitopfer bot, — ganz abgesehen davon, daß es wohl nie (in keinem Lande und zu keiner Zeit!) Art der Theaterfachleute war, ihre Stücke aus den Kompositionsversuchen dilettierender Gelehrter, bezw. Geistlicher herauszusuchen und Klosterarchive oder Nachlässe nach hiefür geeigneten Manuskripten zu durchforschen! Viel wahrscheinlicher also scheint es mir, daß auch der Autor der Wiener Handschrift nicht in praktischen Theater- und Kapellmeisterkreisen zu suchen sein dürfte, sondern in denen Sailers verwandten und gleichartigen, also Geistlichen- oder Gelehrtenkreisen, und daß er somit ebenfalls ein — allerdings musikalisch unvergleichlich höher und feiner ausgebildeter, wie seine Bearbeitung beweist, in der Technik und dem Geschmacke der Mannheimer wie der späteren Wiener klassischen Schule wohlbewanderter — Dilettant gewesen sein dürfte, der Sailer entweder noch persönlich gekannt oder sich von der Lektüre seiner Dichtungen her für ihn interessiert haben mochte und, als ihm der Zufall oder vielleicht liebevolles Nachforschen Sailers Originalmusik zur „Schöpfung" in die Hände führte, dieses sein warmes Interesse für den Dichter und dessen Werke nun dadurch betätigte, daß er ganz ohne jede weitere Absicht auf äußerliche Zwecke und rein nur aus Liebe zur Sache, aus Freude an dem Werkchen um seiner selbst willen, dieses einer liebe- und pietätvollen Bearbeitung unterzog, indem er Sailers dilettantischen Kompositionsversuch sorgfältig und gewissenhaft von allem ihm in seiner ursprünglichen Gestalt anhaftenden Unreifen, Ungeschickten und Unfertigen säuberte und ihn so auf ein künstlerisch diskutables Niveau hob. Welch hohe, ausschlaggebende Bedeutung gerade bei derartigen Unternehmungen der Pietät dem persönlichen Momente des rein menschlichen Interesses an der Persönlichkeit des Autors, der persönlichen Bekanntschaft oder Freundschaft mit ihm zukommt, braucht hier nicht erst erörtert zu werden: niemand noch hat dem Werke eines anderen Autors einen derartigen Liebesdienst erwiesen, ohne daß künstlerisches oder rein menschliches Interesse — meist wohl das der Freundschaft, Verehrung, Dankbarkeit u. dgl. — ihn dazu vermocht hätten, die starken Bedenken hinsichtlich der nicht zu verachtenden Opfer an Zeit und Arbeit, die ein solches Liebeswerk erheischt, zu überwinden. Da nun das

künstlerische Interesse, das die Musik zur „Schöpfung" in ihrer ursprünglichen Fassung zu erregen vermag, für einen feingebildeten, an den Meisterwerken der höchsten Kunst geschulten Musiker verhältnismäßig doch nicht groß genug sein dürfte, um den Entschluß zu einem derartigen Opfer zu reifen, so glaube ich, daß man zur Motivierung eines solchen Unternehmens wohl das zweite eben erwähnte Moment wird heranziehen müssen: das der persönlichen Bekanntschaft oder der Verehrung eines dankbaren Lesers. Es drängt sich uns also nun die Frage auf, ob aus der Reihe der unseres Wissens mit Sailers Leben oder Werk irgendwie verknüpften Persönlichkeiten irgendwie eine in Betracht kommen könnte, auf die alle im Vorstehenden resumierten Merkmale — also vor allem auch die bezüglich der gediegenen musikalischen Ausbildung und Vertrautheit mit der Mannheimer, bezw. der späteren Wiener klassischen Schule — zuträfen. In diesem Zusammenhange möchte ich nun auf eine Stelle in Nissens Mozart-Biographie aufmerksam machen, die geeignet sein dürfte, in diese Sache einiges Licht zu werfen. Es heißt dort nämlich: „Von dieser Reise (sc. Mozarts dritter Reise nach Paris, London und Holland, Juni 1763 bis November 1766) weiß man noch, daß der Knabe auf dem gräflichen Schlosse Babenhausen die Beweise seiner Geschicklichkeit ablegte und daß er im Markte Biberach einen musikalischen Wettstreit auf der Orgel mit dem nachherigen Pater Sixtus Bachmann (geb. 1754, zuletzt im Kloster Marchthal an der Donau) hatte, in welchem jeder sein Äußerstes tat, um dem Andern den Vorzug streitig zu machen. Der Ausgang war für beyde sehr rühmlich."[50]) Erwägt man nun, daß dieser selbe Sixtus Bachmann in das Kloster Marchthal zu derselben Zeit eintrat, da auch Sailer nach seinem ersten Schlaganfalle dahin zurückgebracht worden war, und daß er mit Sailer bis an dessen Ende in persönlichem Verkehr und freundschaftlichem Umgang stand, wie er denn auch (nach seiner eigenen Angabe im Vorwort seiner Sailer-Ausgabe) im Momente von Sailers Tod zugegen war, erwägt man weiters, daß das in Bachmann durch Sailer erweckte Interesse an dessen Persönlichkeit und Werken ein so nachhaltiges war, daß es Bachmann sogar noch 42 Jahre nach Sailers Tod zur Sammlung und Herausgabe von dessen sämtlichen Schriften drängte, erwägt man nun weiters, daß dieser selbe Bachmann, dem eine so gediegene musikalische Ausbildung zuteil geworden war und der solch ausgezeichnete musikalische Fähigkeiten besaß, ebenso in seiner Jugend das Aufblühen der Mannheimer Schule miterlebte und unter ihrem Einfluß stand, wie er als Mann das Gleiche von der Wiener klassischen Schule erfuhr, — erwägt man alle diese Momente, so scheint es mir nicht ganz ausgeschlossen, daß man eventuell in ihm jenen Vermittler beider Schulen suchen könnte, dessen erfahrene und geschickte Hand sich in der Bearbeitung der Sailerschen Komposition in der Fassung der Wiener Handschrift erkennen läßt.[51])

Überblicken wir zum Schlusse die Ergebnisse unseres Untersuchungsganges, so können wir als gesicherte Resultate folgendes in nachstehenden Sätzen zusammenfassen: Von Sailers „Schöpfung", die bisher nur in der Literaturgeschichte als Dichtwerk Beachtung gefunden hatte, haben wir im Verlaufe unserer Betrachtungen fünf musikalische Kompositionen kennen gelernt, die alle fünf ihre gemeinsame Herkunft von einer als gemeinsamer Ausgangspunkt ihnen zugrundeliegenden Urfassung deutlich erkennen lassen. Formal-analytisch repräsentieren sich diese fünf Fassungen als drei verschiedene Entwicklungsphasen eines und desselben ursprünglichen Originalwerkes, und zwar stellt in dieser Entwicklungsreihe die im Drucke von 1783 sowie Cod. 19.198 wiedergegebene Fassung die tiefste und roheste, die der Wiener Handschrift (bezw. des Cod. 19.302) die höchstentwickelte Stufe dar, wogegen die der Karlsruher Handschrift zwischen beiden eine vermittelnde Stellung einnimmt. Wer als Autor, bezw. Bearbeiter für diese fünf musikalischen Fassungen in Betracht kommt, kann auf Grund des vorliegenden Tatsachenmaterials nicht entschieden werden; doch glaubten wir einige Anhaltspunkte gefunden zu haben, um auf Grund derselben wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit für die musikalische Version der Vorlage des Druckes von 1783 (bezw. Cod. 19.198) Sailer selbst, für die der Karlsruher und Wiener Handschrift (bezw. Cod. 19.302) einen dem Mannheimer, bezw. Wiener Musikerkreis angehörigen Musiker in Betracht ziehen zu dürfen, für die Wiener Handschrift (bezw. Cod. 19.302) speziell eventuell Sixtus Bachmann, dessen ausgezeichnete Musikbegabung wir von anderen Quellen

her bezeugt fanden. Mehr als diese Mutmaßungen aufzustellen sind wir bei dem gegenwärtigen Stande des uns zur Verfügung stehenden Quellenmaterials leider nicht berechtigt; es wird von der Erschließung neuer Hilfsquellen sowie der Aufdeckung neuer Tatsachen und Tatsachenkomplexe abhängen, ob wir in nächster oder doch wenigstens absehbarer Zukunft dazu gelangen werden, mehr erfahren und Positiveres aussprechen zu dürfen. Dazu nach Kräften beizutragen, wird die Aufgabe aller berufenen Kreise, also in erster Linie natürlich der Musikhistoriker, Literaturgeschichtsforscher und der Bibliothekare sein; namentlich die eben aufgezählten Fachmänner Bayerns, Württembergs und Badens bitte ich, den hier aufgeworfenen Fragen ihr wertvolles Interesse schenken zu wollen, sind doch sie es, denen voraussichtlich — aller Wahrscheinlichkeit nach — es vorbehalten sein dürfte, in dieser Angelegenheit das letzte entscheidende Wort zu sprechen: durch Entdeckung neuer, noch unbekannter Fakten, Auffindung neuer in Betracht kommender Handschriften u. dgl.! Zu einer systematischen Durchforschung der Tatsachen und der Bestände der Bibliotheken sowie Archive der genannten deutschen Länder auf die eben erörterten Gesichtspunkte hin eine Anregung gegeben und so wenigstens indirekt zur Kenntnis der Werke und der Persönlichkeit eines der originellsten deutschen Dialektdichter und speziell glänzenden Vertreters süddeutschen Humors ein bescheidenes Scherflein mit beigesteuert zu haben, ist denn auch das einzige Verdienst, das die vorstehenden Betrachtungen für sich in Anspruch nehmen möchten.

ANMERKUNGEN.

[1]) Ich bitte Herrn k. k. Universitätsprofessor Dr. Robert Arnold, dessen freundlichem Interesse ich die Anregung zur Ausführung der vorliegenden kleinen Studie verdanke, hiefür sowie auch für die wiederholten wertvollen Winke und Ratschläge bezüglich der für die Kenntnis Sebastian Sailers in Betracht kommenden literatur-historischen Quellenwerke, mit denen er mich zu unterstützen so liebenswürdig war, meinen herzlichsten und besten Dank entgegennehmen zu wollen. Ebenso bitte ich die Herren Professoren Dr. Alexander Weil Ritter von Weilen und Dr. Heinrich Rietsch, die die große Güte hatten, den ersten Entwurf der vorliegenden Arbeit zu lesen und durch ihre wertvollen Ratschläge zu fördern, ihnen für ihre so große Liebenswürdigkeit nochmals meinen wärmsten Dank aussprechen zu dürfen. Zu ganz besonderem Danke aber bin ich Herrn Hofrat Prof. Dr. Josef Seemüller verpflichtet, der die vorliegende Arbeit nicht bloß in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien mit unermüdlicher Geduld, Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit nachprüfte, sondern dessen überaus fruchtbaren Einwänden und kritischen Bemerkungen hinsichtlich des literarisch-textkritischenTeiles ich zahlreiche Verbesserungen in Details wie auch im allgemeinen Gange der Beweisführung dieses eben genannten Teiles verdanke. Ich bitte daher den hochverehrten Gelehrten, ihm an dieser Stelle nochmals meinen wärmsten und besten Dank ergebenst aussprechen zu dürfen.

[2]) Sebastian Sailers sämtliche Schriften im schwäbischen Dialekte, gesammelt und mit einer Vorrede versehen von Sixt Bachmann. Buchau (am Federsee), gedruckt in der fürstlich Thurn- und Taxisschen Buchdruckerei und verlegt von Dionys Kuen, 1819, XXII. 307 Seiten, 8°. — In Neuauflage: Ulm 1826, Druck und Verlag der Stettinschen Buchhandlung. 8°.

[3]) Seb(astian) Sailers sämtliche Schriften im schwäbischen Dialekte. Neue, vermehrte und genau durchgesehene Auflage, mit Wörterbuch und Einleitung versehen von K. D. Hassler und (5) Bildern von Julius Nisle. Ulm, Stettinsche Verlagsbuchhandlung (1843).

[4]) Bezüglich des Dialektes der Sailerschen Dichtungen vide nähere Erörterungen in den Vorreden der Herausgeber der Gesamtausgaben Sailerscher Schriften, so bei Bachmann, Hassler (p. XIX ff.), Owlglass (p. XVIII ff.), Greinz (in seiner kurzen Einleitung zur Ausgabe einer Auswahl Sailerscher Komödien in Reclams Universalbibliothek) usw. Der von Weitbrecht mit ô bezeichnete zwischen a und o stehende Laut, den Dionys Kuen mit dem Ächzen schwerer Kranker vergleicht (vgl. das schwedische å, englische a in hall, fall), ist in der Wiener wie auch der später zu erörternden Karlsruher Handschrift mit à bezeichnet.

[5]) Vd. die sehr eingehende Angabe der Sailer-Biographie bei Carl Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung (2., ganz neu bearbeitete Auflage, VII. Bd.: Zeit des Weltkrieges, 7. Buch, 2. Abt., Dresden. L. Ehlermann, 1900), p. 547 ff., darunter speziell die wichtigen Arbeiten von Paul Beck in der Zeitschrift „Alemannia" 1877, 5, p. 104—115 und 1892, 19, p. 36—42; „Alte und neue Welt" 1878, 12, p. 718, 746, 755; „Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte", N. F. 1894, 3. p. 236—250; Diözesanarchiv von Schwaben 1897, 15. p. 1—11. sowie von Ed. Vogt, Franz Binder, H. Fischer, W. de Porta, A. Birlinger, Heyd usw. Vgl. auch

Owlglass p. VIII. Von Gesamtausgaben der Sailerschen Werke sind außer den bereits oben erwähnten älteren von neueren insbesondere die erst jüngst erschienene: „Die biblischen und weltlichen Komödien des hochwürdigen Herrn Sebastian Sailer, weiland Kapitulars im Kloster zu Obermarchthal. Neu herausgegeben von Dr. Owlglass." München, Albert Langen, 1913, hervorzuheben. Eine Auswahl: „Sebastian Sailers ausgewählte Possen in schwäbischer Mundart", herausgegeben von Rudolf Greinz, erschien in der Philipp Reclamschen Universalbibliothek (Nr. 4231), Leipzig.

6) Vd. Hasslers Vorwort p. III.

7) Vd. ibid. p. IV. Vgl. auch Nissen: Biographie W. A. Mozarts. Leipzg 1828, Breitkopf & Härtel, p. 120.

8) Verwertet bei Goedeke l. c. p. 547, Hassler l. c. und Owlglass p. VII ff., von woher die obenstehend nachfolgenden Daten entnommen sind.

9) Hassler p. III.

10) Owlglass p. VII ff.

11) Ein Bruchstück aus der Wiener Festpredigt über den heil. Ulrich, abgedruckt unter dem Titel „Der Schwaben Lob" vd. in „Alemannia" 1877, 4. p. 57—61 (A. Birlinger). Vd. Goedeke l. c.

12) Vd. Hassler p. VI, Owlglass p. XIV, Anm.; eine ausführliche Bibliographie der Predigten und geistlichen Schriften Sailers — darunter vor allem erwähnenswert: „Geistliche Reden bei mancherlei Gelegenheiten über verschiedene Materien gesprochen. Augsburg, verlegts Matthaeus Rieger und Söhne", 1766, 1768, 1770 — vd. Goedeke l. c. p. 547 ff. (nach „Alemannia" 19, p. 36—39 und 1877, 4, p. 59—61).

13) „Das Jubilierende Marchthal oder Lebensgeschichte des hochseligen Abtes Konrad Kneer ... niedergeschrieben von S. Sailer. Auf Kosten des Reichsstiftes Marchthal." 1771, Augsburg.

14) „Beste Gesinnungen Schwäbischer Herzen, da die vermählte Dauphine in dem Hochstifte Marchthal die Nachtruhe zu nehmen beliebten. In einer Kantate abgesungen. Ulm 1771 bey Christian Ulrich Wagner." Sailer hatte mit dieser Arbeit, die als Gelegenheitshuldigung aus Anlaß des Besuches der 15 jährigen Erzherzogin und neuvermählten Dauphine Maria Antoinette im Kloster Obermarchthal (1770) auf ihrer Fahrt nach Paris entstand, Gelegenheit, sich für den huldvollen Empfang am Kaiserhofe in Wien 1767 zu revanchieren. Vd. Owlglass p. XI, Anm. 1 und XVI.

15) „Vier Sendschreiben wider H. Augustin Dornblüh, Capitularen des Reichsgotteshauses Gengenbach auß dem Preißgauischen in das Teutsche übersetzt von Bonastasius Liares." Ulm bey Ch(ristian) U(lrich) Wagner 1756. (Nach Goedeke l. c. käme vielleicht auch „Interrompiment, genannt: der Stolperer", o. O. 1767, gedruckt durch den Ulmer Stadtbuchdrucker Christian Ulrich Wagner, 2 Bl. 4°, als möglicherweise Sailersches Produkt in Betracht. Vgl. den Abdruck [herausg. von Paul Beck] in „Alemannia" 1892, 20, p. 276).

16) Vd. Hassler p. V, Owlglass p. XVI ff.

17) Vd. die in der Biographie bei Goedeke l. c. angegebenen Druckdaten einzelner Sailerscher Werke. Außer den weiter unten noch näher zu besprechenden Ausgaben der „Schöpfung" und des „Luzifer" ist von sonstigen Werken Sailers in diesem Zusammenhange eigentlich nur die „Schultheißenwahl zu Limmelsdorf", gedruckt in Riedlingen o. J. anzuführen. (Eine von Paul Beck in „Alemannia" 1892, 20. p. 89—96 mitgeteilte „Komische Operette in dreyen Aufzügen": „Die Lyranten oder Das lustige Elend", „aufgeführt von einer löblichen Bürgerschaft in Weißenhorn; Ulm, gedruckt bey Christian Ulrich Wagner, Stadtbuchdrucker" o. J., 8 Bl. Gr-4°, wird nur vermutungsweise Sailern zugeschrieben. Vd. Goedeke l. c. Nr. 10.)

18) Hassler p. VI.

19) ibid. p. XXI.

20) Bei Owlglass p. XVI.

21) ibid. p. XVI, XVII.

22) Hassler p. VII.

23) Dieser Prolog ist seither auch u. a. von Rudolf Greinz in der von ihm in seiner Einleitung zu „Sebastian Sailers ausgewählten Possen etc." erwähnten, aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Handschrift des Museum Ferdinandeum zu Innsbruck von Sailers „Schöpfung" wiedergefunden worden.

24) Vd. Owlglass p. XVII.

25) Von Gesamtausgaben der Sailerschen Komödien sind außer den bereits vorhin erwähnten Ausgaben von Bachmann, Hassler und Owlglass noch die wohlfeile Volksausgabe Ulm 1850 (XXVI und 284 Seiten, 16°), 3. Auflage 1860, 296 Seiten, 16° und 4. neu durchgesehene Auflage, Verlag von J. Ebner in Ulm 1893 (XVI und 271 Seiten, 16°) hier anzuführen. Vd. Goedeke l. c.

26) Vd. Hassler p. IX und Owlglass p. XVIII.

27) Hassler p. IX.

28) Vd. Goedeke l. c. und Owlglass p. XVIII. Vgl. auch Hassler p. V.

29) Owlglass p. X, Anm. 2.

30) „Der Krieg der Engel und der Teufel." o. O. 1772 (später — in der Gesamtausgabe von 1819 — unter dem Titel: „Der Fall Luzifers"). — „Die Schultheißenwahl zu Limmelsdorf". Riedlingen o. J. Vd. Goedeke l. c.

31) Bruchstück eines Salzburgischen Singspiels: Die Schöpfung der Welt und der Fall Adams: Gottscheds Beobachtungen über den Gebrauch und Mißbrauch vieler deutscher Wörter und Redensarten. Straßburg und Leipzig 1758. (Als Sprachprobe der Salzburger Mundart in Adlungs „Mithridates" 2, 210 aufgeführt.) — Adams und Evens Erschaffung und ihr Sündenfall. Ein geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang: aus dem Schwäbischen ins Österreichische versetzt. o. O. 1783. (87 Seiten, 4°). — Melodrama Adam und Eva im Paradeiß. Ein musikalisches Bauernspiel vom Jahre 1250 in vier Aufzügen verfasset von Sebastian Relies O. S. B. verbessert und vermehret von M. H. und A. M. Zur privat Unterhaltung musikalischer Dilettanten aus dem Schwäbischen in die Österreicher Bauernsprache übersetzet. o. O. 1784. (61 Seiten 8°.) — Creatio Universi, Adami et Aeve, nec non peccatum et poena Proto-parentum. Die Erschaffung der Welt und der Sündenfall. Ein Schauspiel in 3 Aufzügen. 1800. (60 Seiten, 8°.) — Die Schöpfung des ersten Menschen. Gedruckt bei Ludwig Christian Kehr in Kreuznach. 1800. — Die Erschaffung der Welt und der Sündenfall. Ein Schauspiel in 3 Aufzügen in schwäbischer Mundart. o. O. (Ulm, Wohler) 1811. 8° — Vd. die genaue Bibliographie bei Goedeke l. c. (2 g—k).

32) Vd. Goedeke l. c. (2 g—k).

... Der ... Mitteilung des Herrn Oberbaurates a. D. Franz Stieger in Wien — den ich hiemit bitte, für seine Liebenswürdigkeit meinen wärmsten, herzlichsten Dank entgegennehmen zu wollen — verdanke ich die nachfolgenden Daten, die ich als sprechende Illustration der obigen Textstelle beifüge. Vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hat das Sujet des Sündenfalls nicht weniger als folgenden Oratorien zum Stoffe gedient: Adamo (von Carlo Donato Cossoni, Text von Lorenzo Orlandi), erstmalig aufgeführt zu Bologna 1668; Adam (lateinisches Oratorium von Bernardo Gaffi, Text von Francesco Ciampelletto), Rom 1692; Adamo ed Eva (von Pietro Nic. Soresina) um 1700; Adamo (von Ippol. Ghezzi), Bologna 1700; Adam (Kantate von Mlle. Elisabeth La Guerre), Paris 1708; Adam (Oratorium von Franc. Feo), Neapel um 1710; Adamo (von Luca Ant. Predieri), Bologna 1723; Adamo (von G. C. M. Clari), Pistoja 1723; Adamo caduto = Adamo ed Eva (von Bald. Galuppi, Text von V. Granelli), Venedig 19/2 1747; Il paradiso terrestre (von Bartolom. del Bello), Cento 1763; Adam (lateinisches Oratorium von Baldassare Galuppi, Text von P. Chiari), Venedig 1771; Adamo ed Eva (von P. A. Avondano), Lissabon 1772; Adamo (von J. Mysliweczek), Rom um 1780.

34) Schletterer (Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863, I. A. Schlossers Buch- und Kunsthandlung) p. 189, 77, 176 und 193 gibt für die Zeit von 1676 bis 1736 die Aufführungsdaten folgender Singspiele, bezw. Operetten mit dem Sujet des Sündenfalles an: Heilige Arbeit über Freud vnd Leid der alten vnd neuen Zeit in Musik-bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet, Dreßden 1676 (Versündigte und begnadigte Eltern Adam vnd Eva. — M. J. erster Martyrer Abel. — Der wundergehorsame Isaac vnd großgläubige Abraham. — Simson). — (Biblisches Singspiel:) Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch oder Adam und Eva. Eröffnungsvorstellung des Hamburger Theaters (am hinteren Gänsemarkt) am 2. Januar 1678. Text von Christian Richter, ... Musik von .. Johann Theile. — (Haupt- und Staatsaktion:) Adam und Eva, mit einem Nachspiel: Pickelhäring im Kasten, aufgeführt 1688 von der Veltheim'schen Truppe in Hamburg. — Adam und Eva. Musikalische Operette. Hamburg 1736 (Aufgeführt unter J. F. Beck, Prinzipal einer hochfürstlich Waldeck'schen privilegierten hochdeutschen sächsischen Hofkomödianten-Gesellschaft, vormaligem Zahnarzt und Hanswurst der Pöbelkomödie). — Vgl. auch die weiter unten angeführte Literatur über das Singspiel des 18. Jahrhunderts.

35) Hassler p. 3.

36) Bei Owlglass p. X.

37) Hassler p. VI.

38) Owlglass p. X, Anm. 2

39) Theodor Schön: Geschichte des Theaters in Ulm. (In: Diözesan-Archiv von Schwaben, Jahrg. 1899.) (Anfänge bis 1842.)

40) Heyd und Schön: Bibliographie der Württembergischen Geschichte. I (1895) p. 199 ff., II (1896) p. 158 ff., IV, 1 (1908) p. 130 ff.

41) Ferdin. Frh. v. Biedenfeld: Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Leipzig 1848. — Jahn: Mozart. 3. Auflage. Bd. I. p. 738 ff. — H. M. Schletterer: Das deutsche Singspiel etc. 1863. (Vd. Anm. 34.) — Robert Eitner: Die deutsche komische Oper (mit Musikbeilagen von Hiller, Neefe und Dittersdorf). Monatshefte f. Musikgesch. 1892 (Jahrg. XXIV), p. 37 ff. — Karl Peiser: Johann Adam Hiller. Leipzig 1894. — Bernhard Seyfert: Das musikalisch volkstümliche Lied 1770—1800. Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. X (1894), p. 33 ff. — Leopold Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper. 2. Auflage, Berlin 1896, p. 24. — Heinrich Lewy: Christian Gottlob Neefe. Rostock 1901 (Dissertation). p. 25 ff. — Max Friedländer: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1902. Bd. I, 1. p. XVIII. — Karl Maria Klob: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper. Berlin 1903. — Max Puttmann: Zur Geschichte der deutschen komischen Oper. (In: „Musik", III. Jahrg., 4. Quartalsband, Bd. XII. Heft 23/24. 1903/04. p. 334 ff., 416 ff.). — Fritz Brückner: Georg Benda und das deutsche Singspiel. Sammelbände der I. M. G. V (1904), p. 571 ff. — Edgar Istel: Die komische Oper, eine historisch-ästhetische Studie. Stuttgart 1906. — E. v. Komorzynski: Der Freischütz und das ältere deutsche Singspiel. (In: Neue Zeitschrift f. Musik 1906. XXVII. p. 15 ff.) — W. Krone: Wenzel Müller. Berlin 1907 (Dissertation). — Georgy Calmus: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. Leipzig 1908, Breitkopf und Härtel. (In: Publikationen der I. M. G. Beihefte, Zweite Folge, Heft VI.)

42) Vd. Owlglass p. XIII, Anm. Vgl. den interessanten Aufsatz von Paul Beck: Sailer und Wieland und der Musenhof auf Schloß Warthausen. (In: Diözesan-Archiv von Schwaben 1897, 15. p. 9 ff.)

43) Operetten von Johann Adam Hiller. Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn, 1771 (2 Bde.). Bd. I: Die Muse, ein Singestück von einem Acte. p. 71: Phaedria und Monime.

44) Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Jahrg. III, 1 (1902), VII, 2 (1907) und VIII, 2 (1908).

45) ibid. Jahrg. III, Bd. I. Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker), herausg. von Hugo Riemann. p. 4, 6, 7.

46) ibid. p. 41, 43, 45, 52, 53.

47) Robert Eitner: Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Bd. VIII. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1903, p. 384.

48) „Penatum et Poino" ist ein Lesefehler für richtig: „Peccatum et Poena", — wie auch wirklich, allerdings etwas undeutlich, in der Handschrift steht. Eitner hat offenbar deren Titel nicht selbst aufgenommen, sondern von einem vermutlich des Lateinischen unkundigen Mittelsmann überliefert erhalten, der die auf dem Titelblatte undeutlich geschriebenen cc für n, das sehr dünn geratene e für i und das a am Schlusse für o las. Auch sonst sind diesem Berichterstatter einige kleine Ungenauigkeiten bei der Aufnahme des Titels der Handschrift unterlaufen; eine vollständig getreue Wiedergabe desselben bietet das Titelblatt unserer Musikbeilage II, das ganz genau nach dem Originaltitelblatt aufgenommen worden ist. Beilage II selbst enthält die in der Karlsruher Handschrift vorhandenen drei Instrumentalstimmen (2 Violinen und 1 Violoncello) und 3 Gesangsstimmen — Gott Vater (Baß), Adam (Tenor) und Eva (Sopran) — in Klavierauszugsform zusammengestellt, d. h. die zwei

Violinstimmen notengetreu im System der rechten Hand, das Cello in dem der linken Hand notiert.

49) Vd. Hugo Riemann: Die Mannheimer Schule (Einleitung zu Bd. I, Jahrg. III der „Denkmäler deutscher Tonkunst“. Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern.) p. XVII. Vgl. ibid. die sehr instruktiven Bemerkungen bezüglich der Instrumentalbesetzung der Mannheimer Schule.

50) Nissen: Biographie W. A. Mozarts. Leipzig 1828, Breitkopf & Härtel, p. 120.

51) E i n — allerdings sehr schwerwiegendes — Argument gegen den oben angedeuteten Gedankengang darf hier übrigens nicht verschwiegen bleiben: es ist dies die schon weiter oben im Texte erwähnte Tatsache, daß auf Fol. 2 b des Cod. 19.302 zu der Stelle „wi ni mui“ sich rechts davon die schrifthochdeutsche Übersetzung: „wie ich meine“ vermerkt findet. So wenig Sailer selbst diesen Vermerk angebracht hätte, so wenig ist es wahrscheinlich, daß ein so gründlicher — und dazu noch in Schwaben selbst gebürtiger! — Kenner des schwäbischen Dialektes wie Bachmann es nötig gehabt haben sollte, diese schrifthochdeutsche Übersetzung zu seinem Gebrauch und seiner Belehrung für sich zu notieren. Die Entscheidung in der oben berührten Frage wird daher wohl einzig und allein nur eine Vergleichung des Schriftduktus des Cod. 19.302 mit den — laut Eitners Angaben (Quellenlexikon, Artikel: Bachmann Sixtus) — in der Proske-Commerschen Bibliothek in Regensburg vorhandenen Bachmann-Autographen bringen können. Leider ist eine solche Vergleichung wegen der gegenwärtigen kriegerischen Zeitumstände und der dadurch verursachten Erschwerung des bibliothekarischen Verkehrs unmöglich, und so muß denn die Erledigung dieses Punktes einem glücklicheren Zeitpunkte vorbehalten bleiben.

Musikbeilagen

I—V.

I. Handschrift Cod. Supplem. mus. 211 der Wiener Hofbibliothek.
II. Handschrift Ms. 777 der großherzoglichen Bibliothek Karlsruhe.
III. Druck: Adams und Evens Erschaffung usw. 1783.
IV. Handschrift Cod. 19.198 der Wiener Hofbibliothek.
V. Handschrift Cod. 19.302 der Wiener Hofbibliothek.

Musikbeilage I.

Curiose

Auf blüz Schwäbische Spraich eingerichtete Comoedia
Worinen die Erschaffung der Welt, Adams und
Evae vorgestellt wird: auch wie Solche in das Para-
deiß eingeführt und wieder hinaus vertrieben
wurden.

Klavier-Auszug.

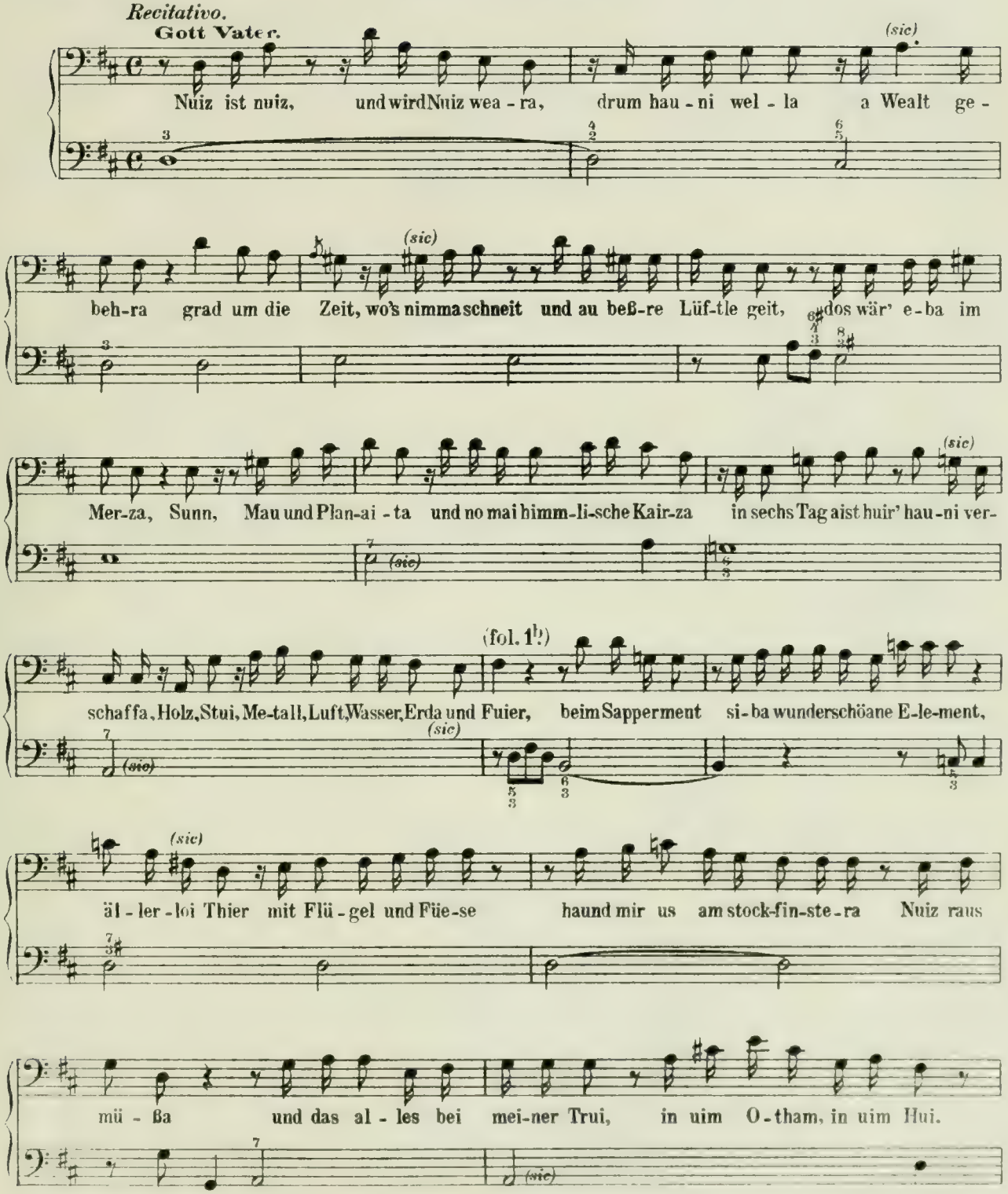
(K. k. Hofbibliothek Wien, Musikaliensammlung.)
(Suppl. mus. 211.)

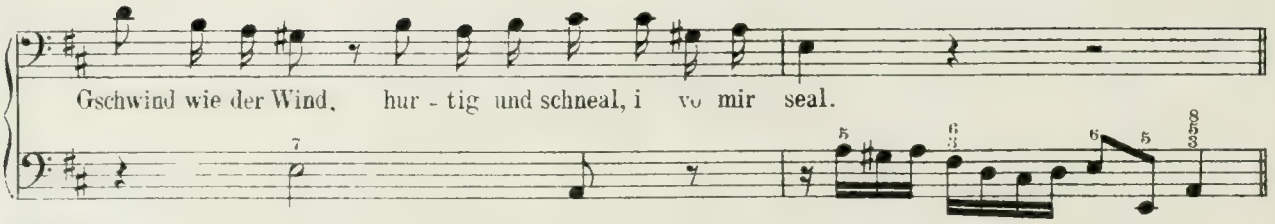
Actus Primus.

(fol. 1a) Nr. I.

Recitativo.

Gott Vater.

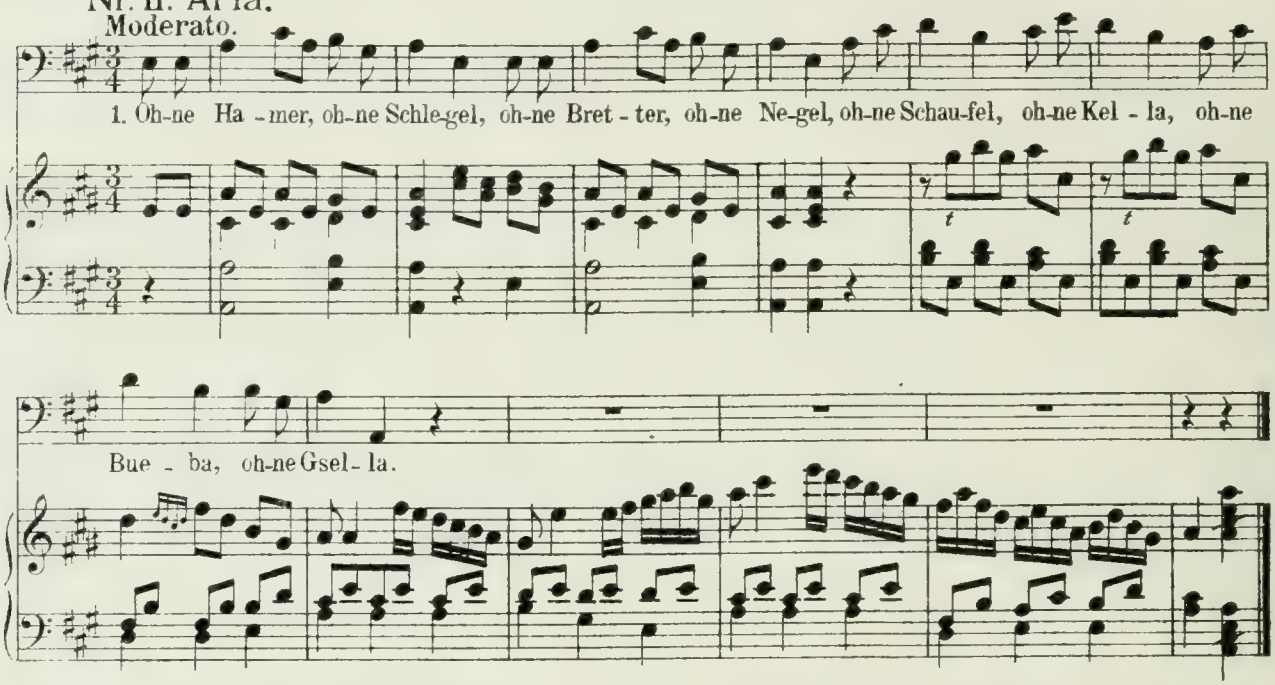




(fol. 2a)

Nr. II. Aria.

Moderato.



2. Ohne Kalch und ohne Mertel,
Alles mit bsondere Vörtel,
Ohne Hobel, ohne Seaga:
I brächt' es au so z'weaga.

3. Ohne Schüfer, ohne Stui,
I sealber allui,
Ohne Ziegel, ohne Blatta,
Ohne Sparra, ohne Latta,

4. Ohne Feila, ohne Zwanga,
Ohne Rötel, ohne Stanga,
Ohne Richtscheit, ohne Zirkel,
Ohne Laubwerk, ohne Schnirkel,

5. Ohne Stab und ohne Liegnier
Ist es so grothe mir;
Ohne Forra, ohne Danna,
Ohne Diegel, ohne Pfanna,

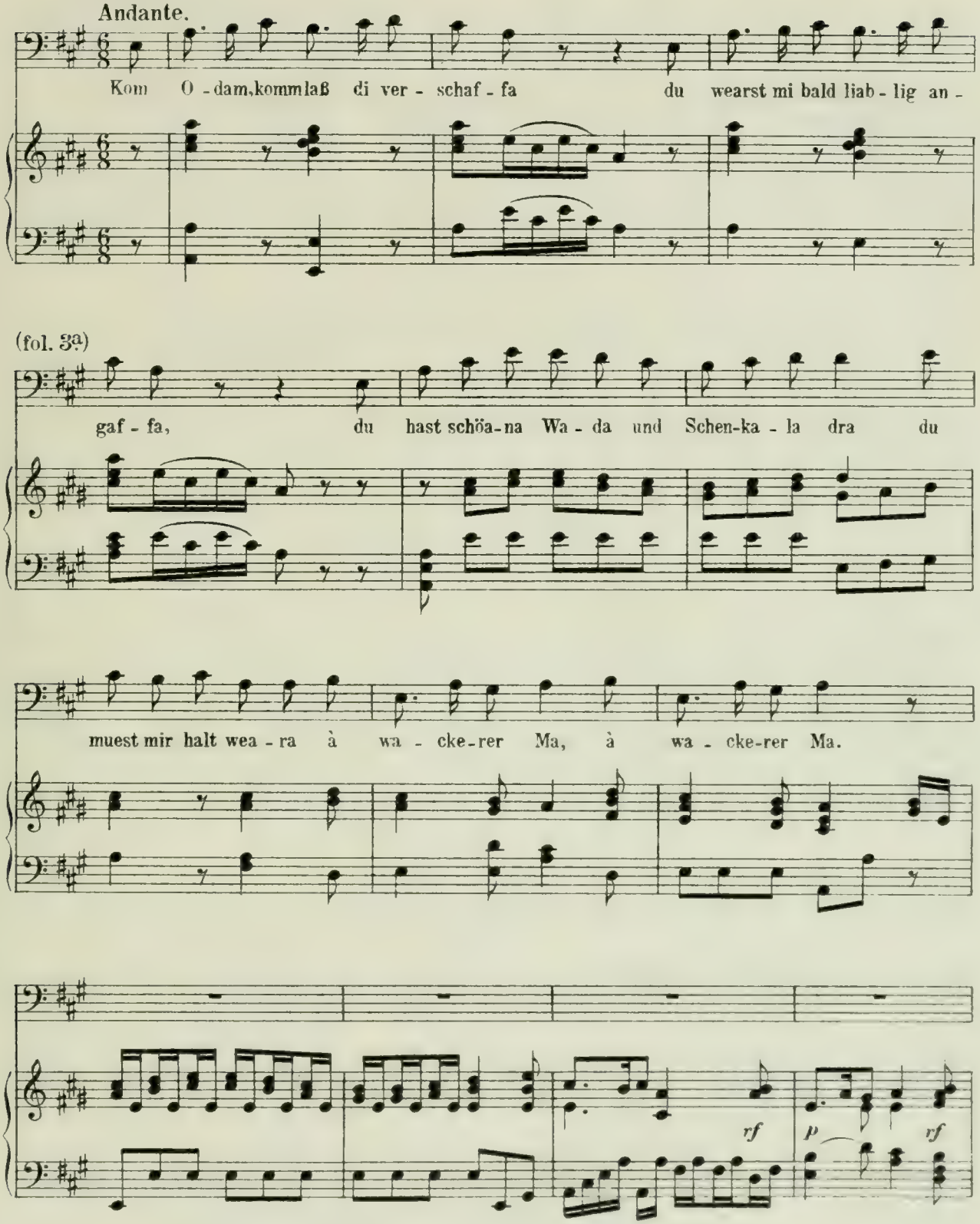
6. Ohne Neper, ohne Eisa,
Ohne Zwigna, ohne Reisa,
Ohne Menscha, ohne Goister,
I bi lui der Zimmermoister.

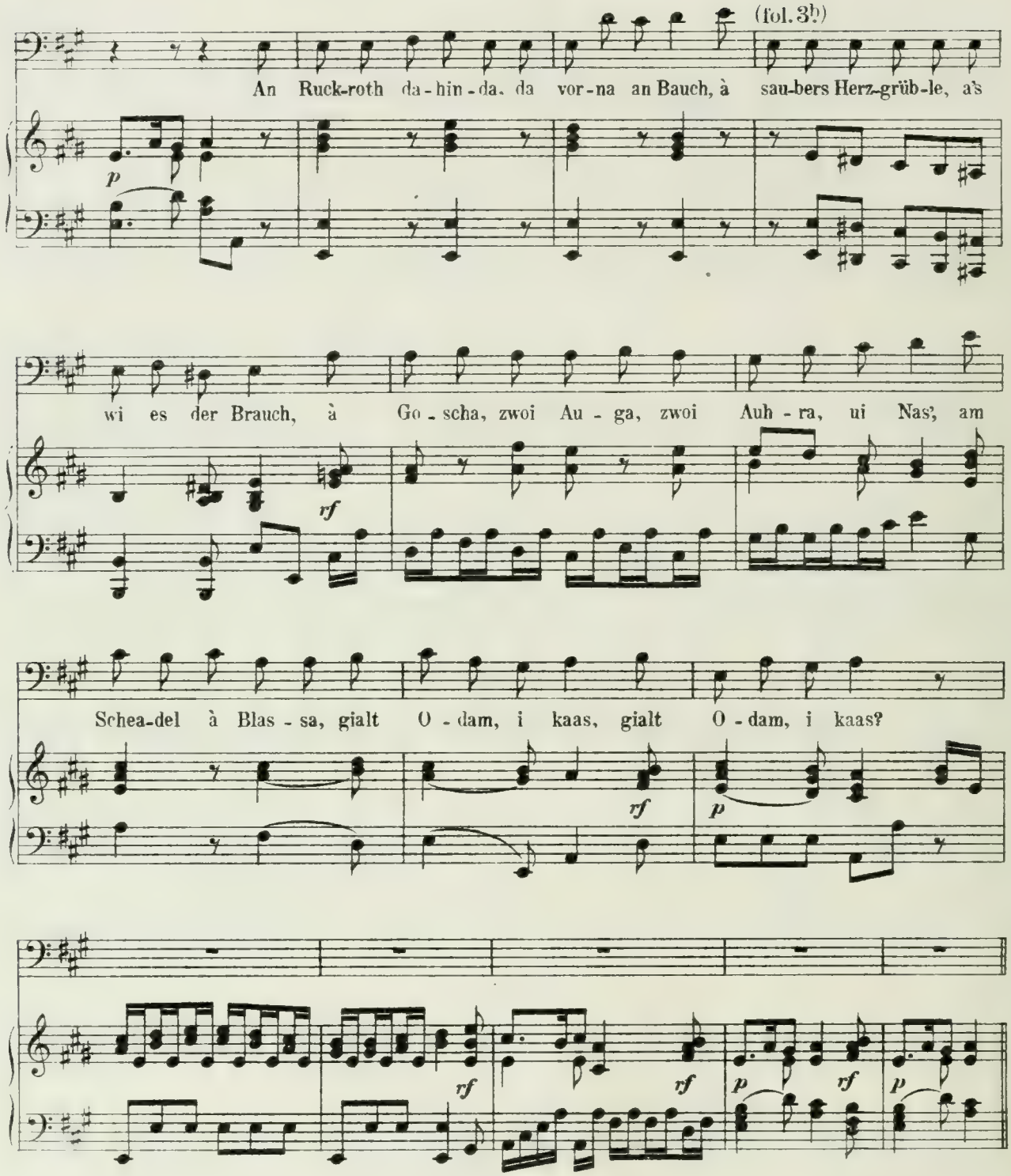
(fol. 2b)

Vivat, vivat, es soll gschea,
Ist mei göttlicher Handwerkszuig g'wea.
Mit dean haun i alles könna hearstella,
Mit dean haun i gmacht, was i hau wölla...
Und zwor beym Bluet
Ist alles hübsch, sauber und guet.
Allui! uis geht no à
Wi ni mui!
A Mensch, dear Moister über d'Sacha,
Mues i huit no zur gueten Lezü macha.
Us deam Lui, us deam Leata
Will i ihn da gau außer kneata.

Nr. III. Aria.

Andante.



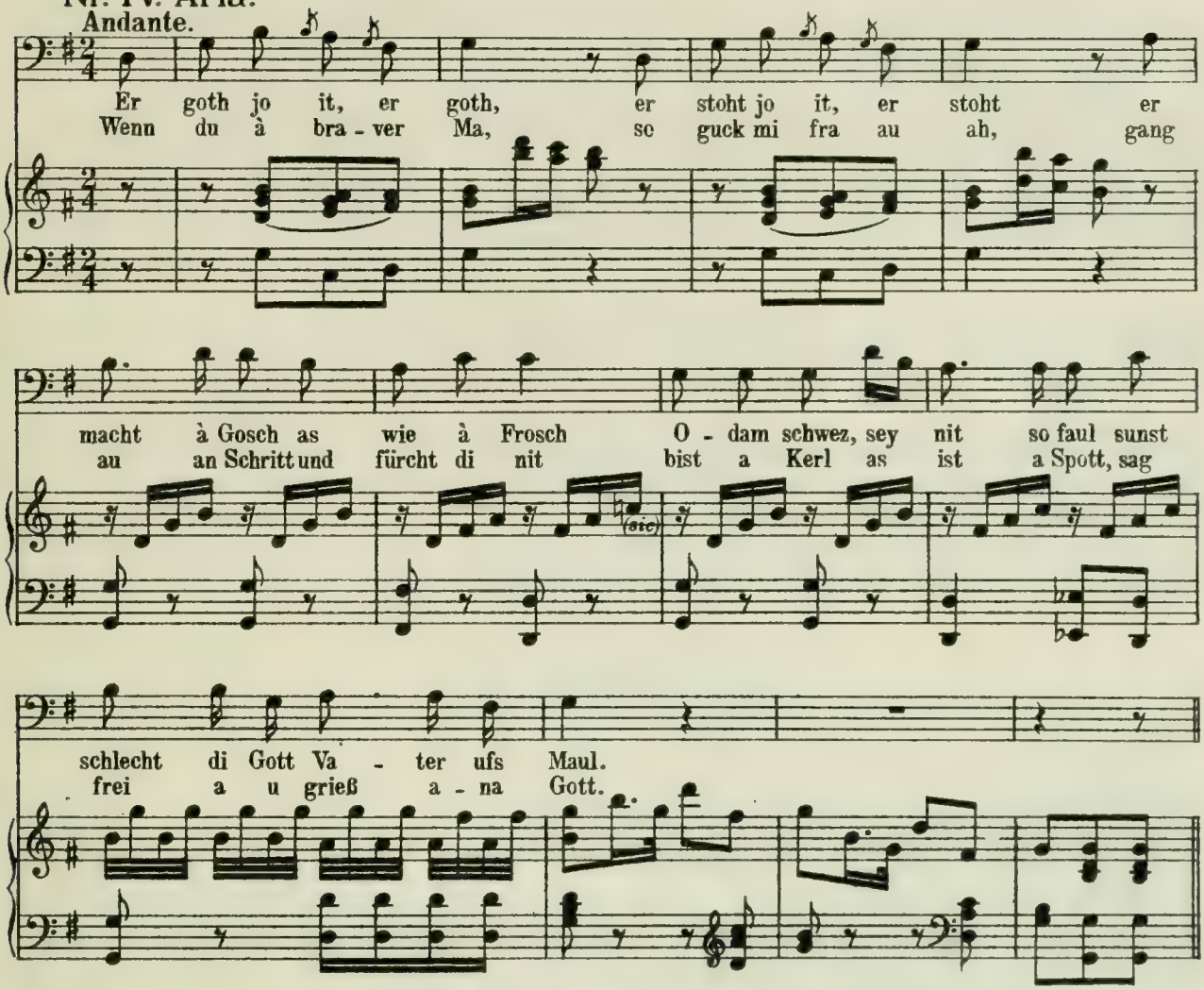


(fol. 4a)

Boz, boz!__ ist das it à Leatener Kloz?
I mui, er hab kuin Darm_
Er ist à Kerl, daß Gott erbarm!
I muaß doch gau seha
Wenn i mit ihm schwaz, ob er mi au thuet versteha.

Nr. IV. Aria.

Andante.



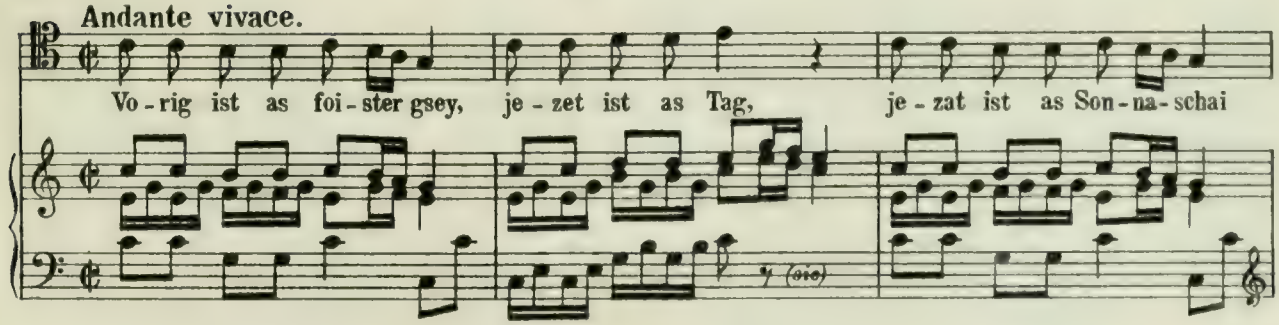
(fol. 4b)

Aber jez isch aus, er schwezt kui Woart,
Es fahlt ihm halt no am an andera Oarth
Da Goist mit Liaba, will i ihm mit meinem Otham eigiaba.
hic inspirat animam
Pu= pu= Odam gsichst?

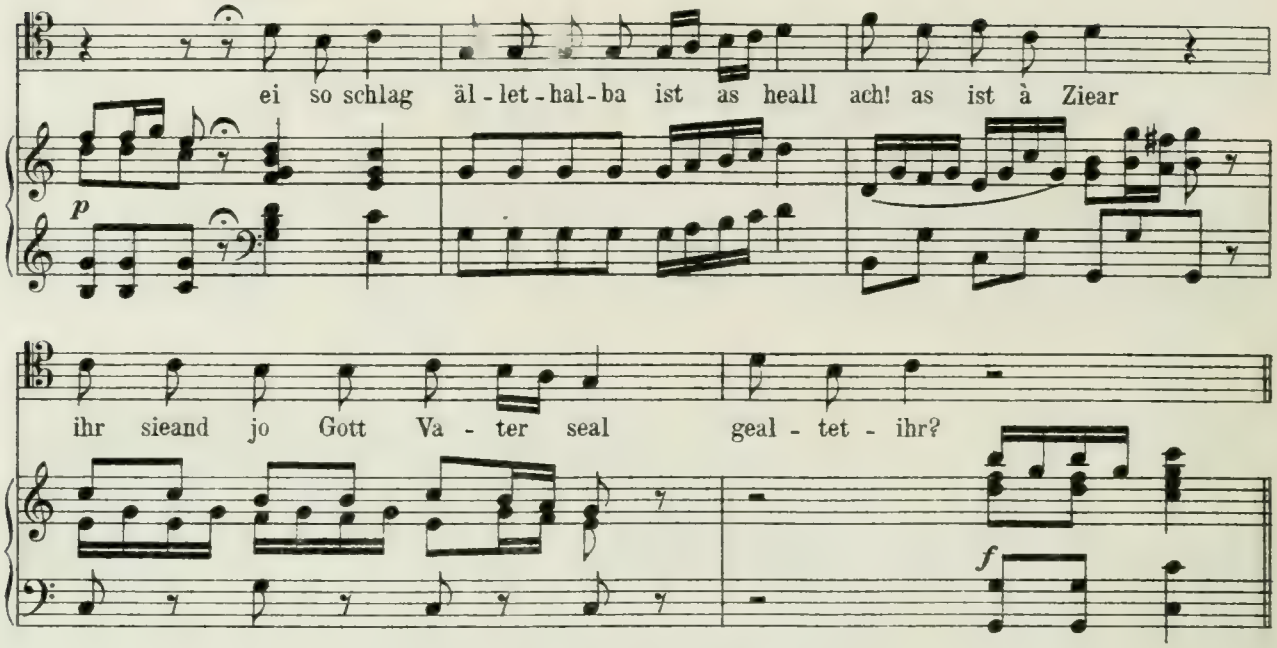
Adam: Jo redli Gott Vater! Gelobt sei Jesus Christ!---
Ei so mon i, mei? wo bin i??
I hau gmuit, es traum mer vom jüngste Gricht.
Wie ihr mir haud blosa ins Gsicht.

Nr. V.

Andante vivace.



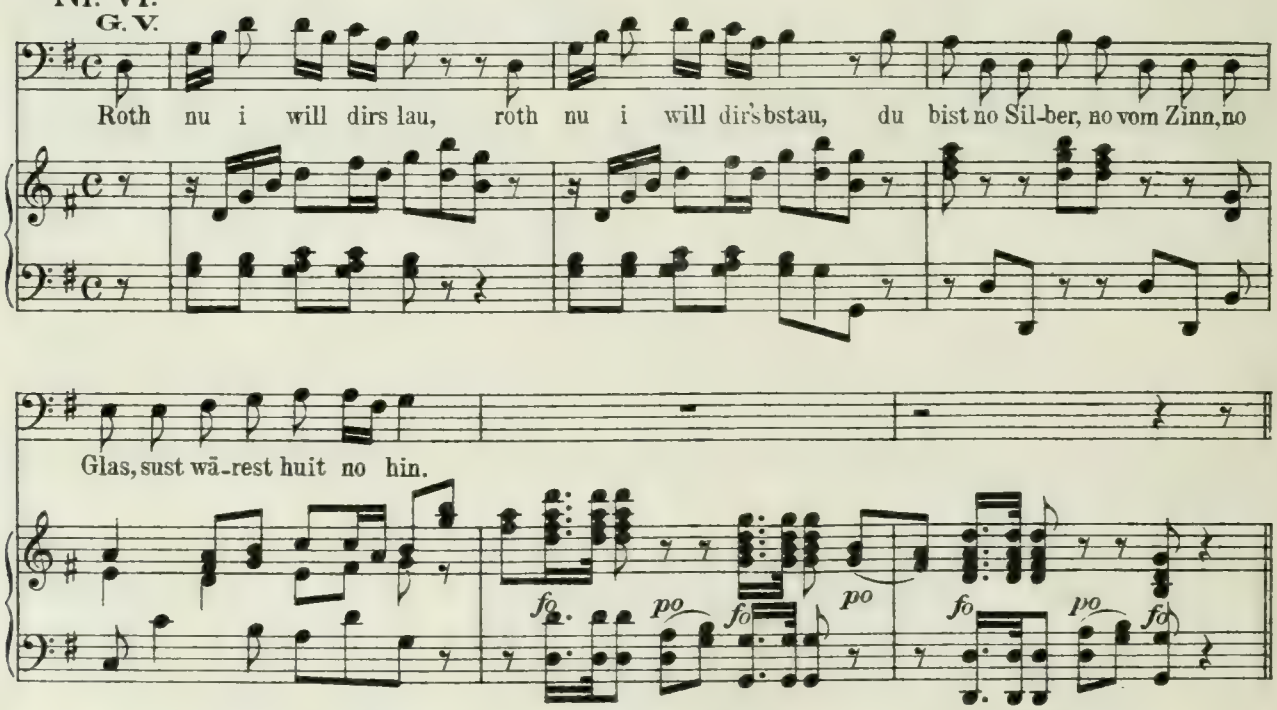
(fol. 5a)



G. V. Dos bin i und du bist mei Kreatur.
A. Jo i hau schou längsta dächt,
Wann i nur verschaffa wuhr.
Wohear bin i dann kumma,
Wo haud ihr mi dann g'nomma?

(fol. 5b)

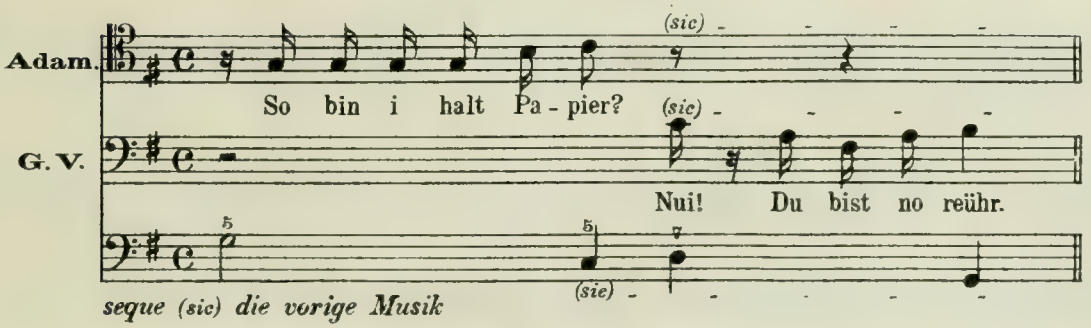
Nr. VI.



2. Roth, i will dirs lau
Roth, i will dirs bstau
No Zink no Marvel no vo Stui
No Möß no Stal no Holz no Bui.

3. Roth, i will dirs lau
Roth, i will dirs bstau
Bist no von Eisa no von Bley
Roth jezt was dei Materj sey.

(fol. 6a)



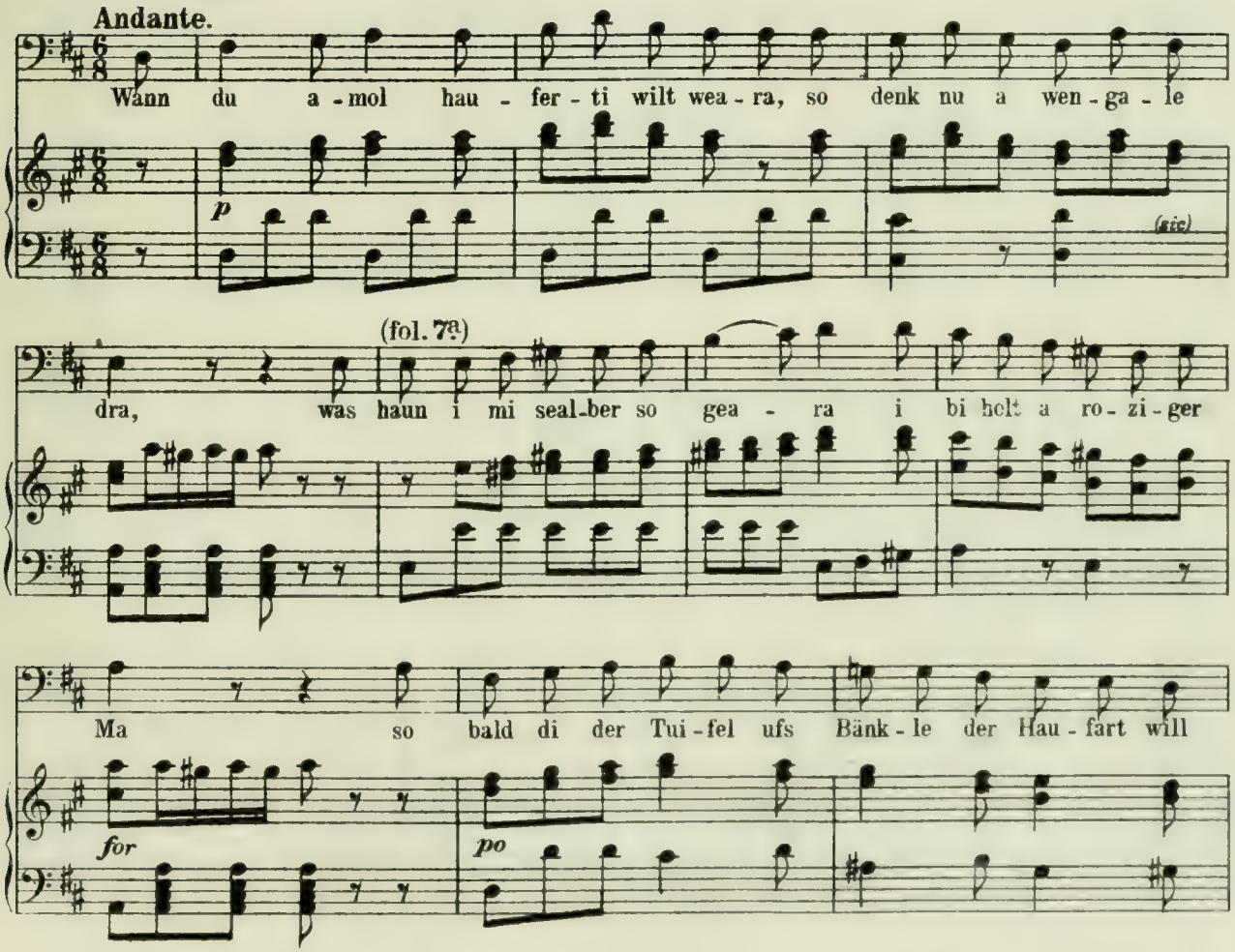
seque (sic) die vorige Musik

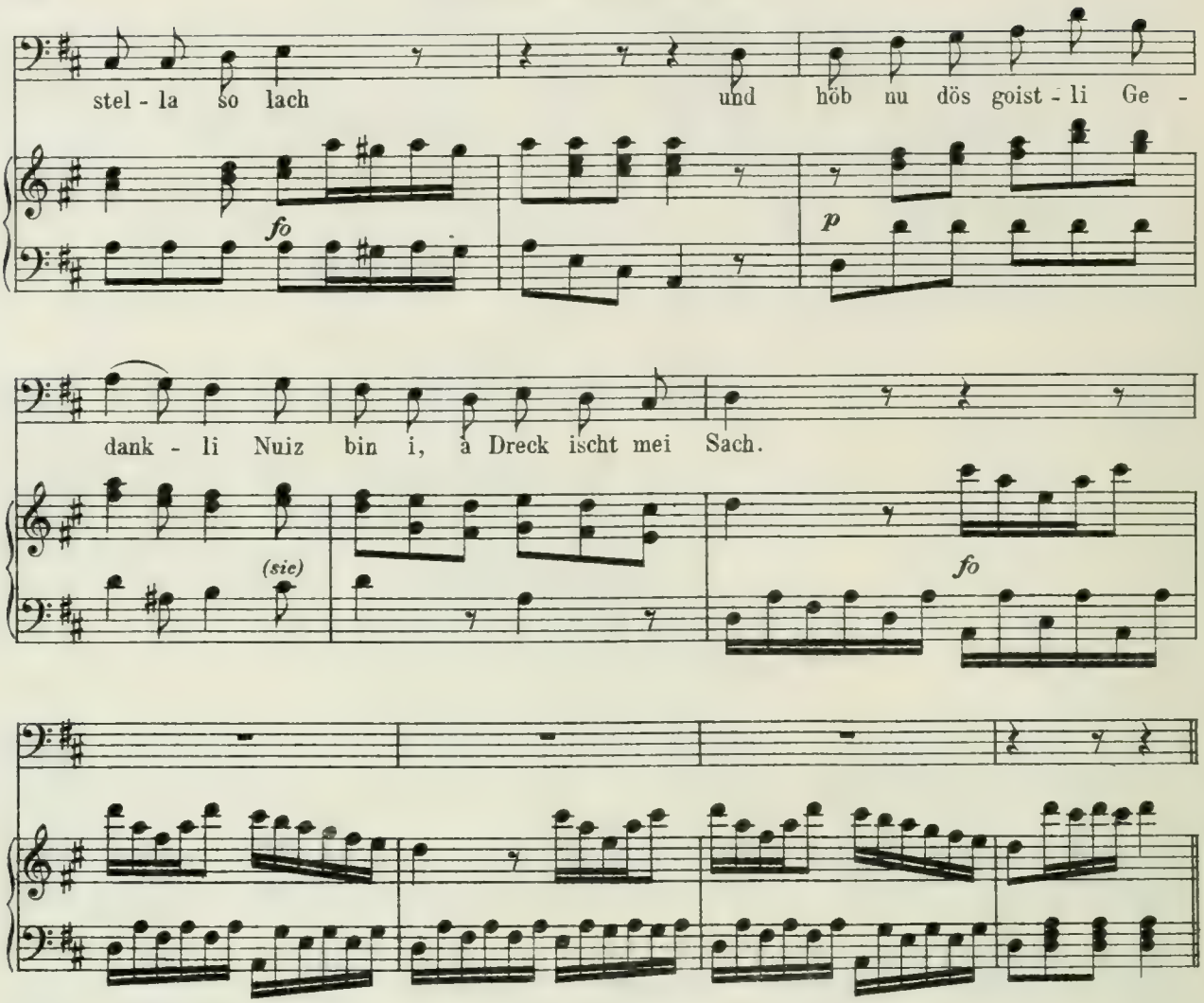
4. Gott Vater. Rot(sic) nu i will dirs lau
Roth nu i will dirs bstau
Bist no von Hampf no Ehrwerk spunna.
Hast di no it besser bsunna.

(fol. 6b)

Adam. Was ischt dann dös für a Ding.
Gott Vater. Sichsts, do aus deam Pfifferling
Han i di ä so aussi gschappet
Zema kloibet, zammi pappet.
Adam. Das ischt zimmli schmozig,
Drum bin i so rozig.
I muß mie gau schneiza, mit Gunscht
Gott Vater. Dös gschicht alles nit umsonscht.

Nr. VII. Aria.





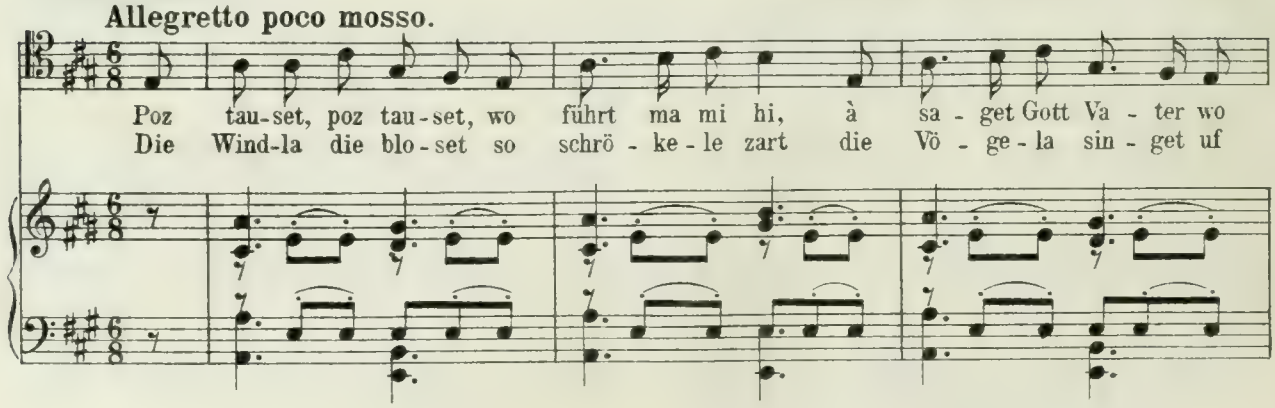
(fol. 7b)

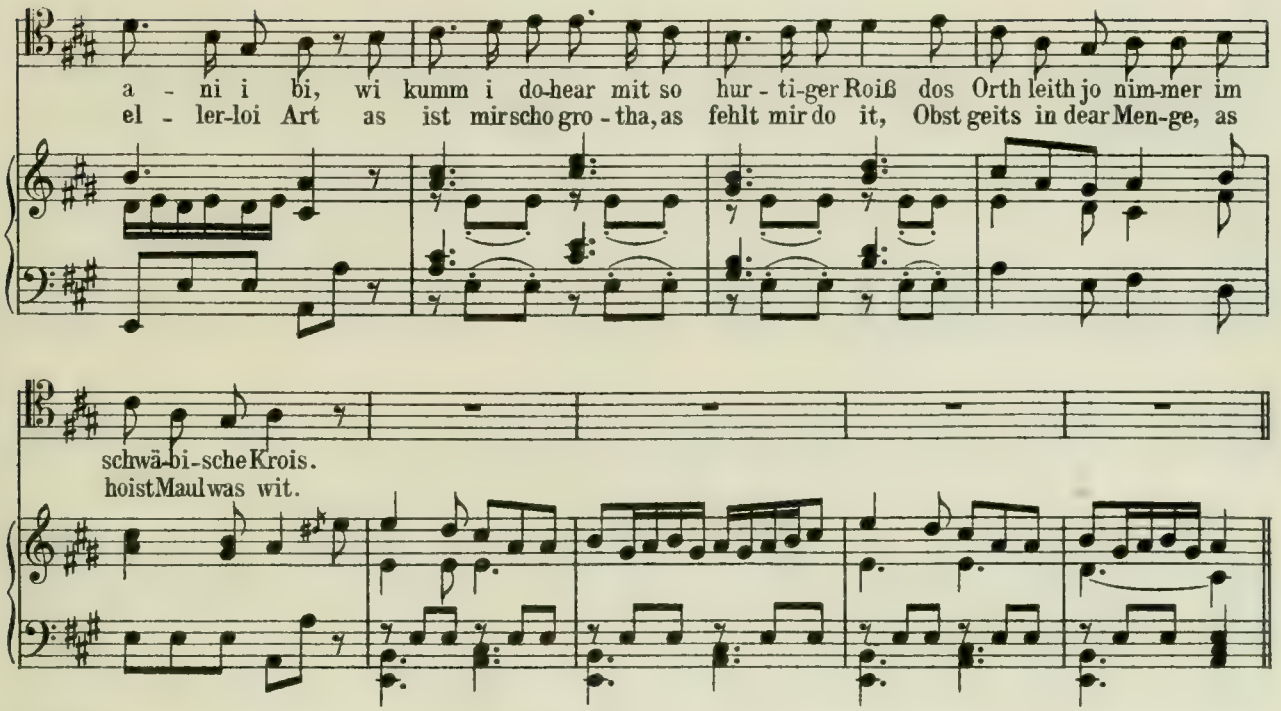
Aber jez ischts Zeit
Richt di, mir weand gau no weit
Ins Paradeis will i di füehra
Zu Zwetscha, Zipewa, Äpfel und Biera.

In Paradisum ducitur.

Nr. VIII.

Allegretto poco mosso.





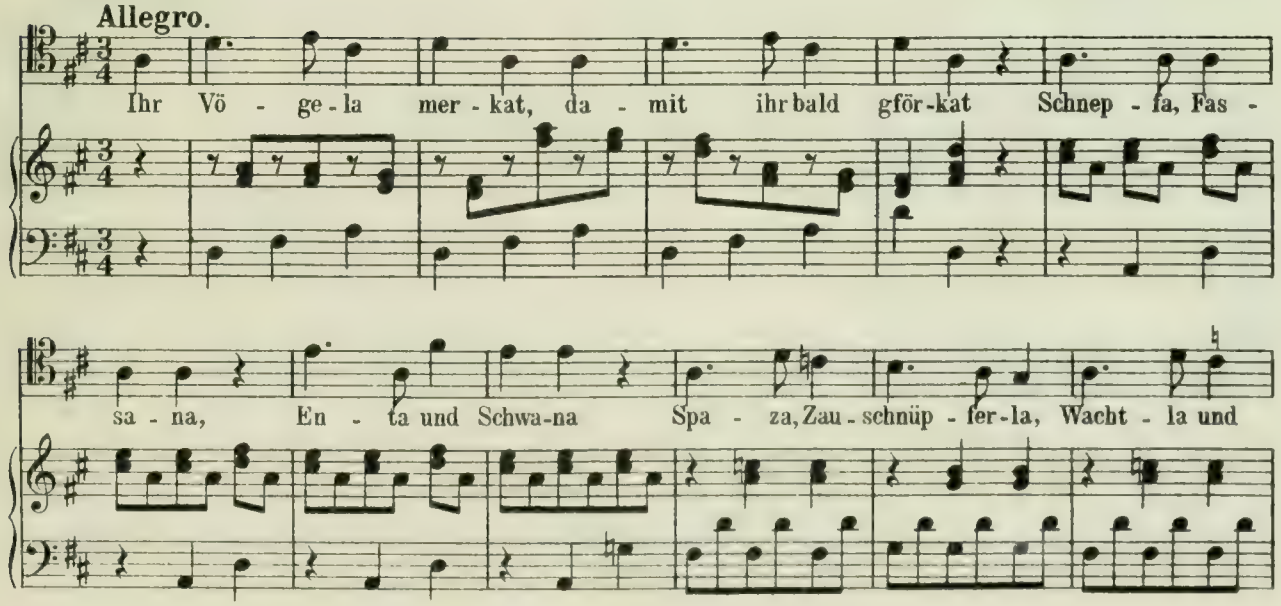
(fol. 8a)

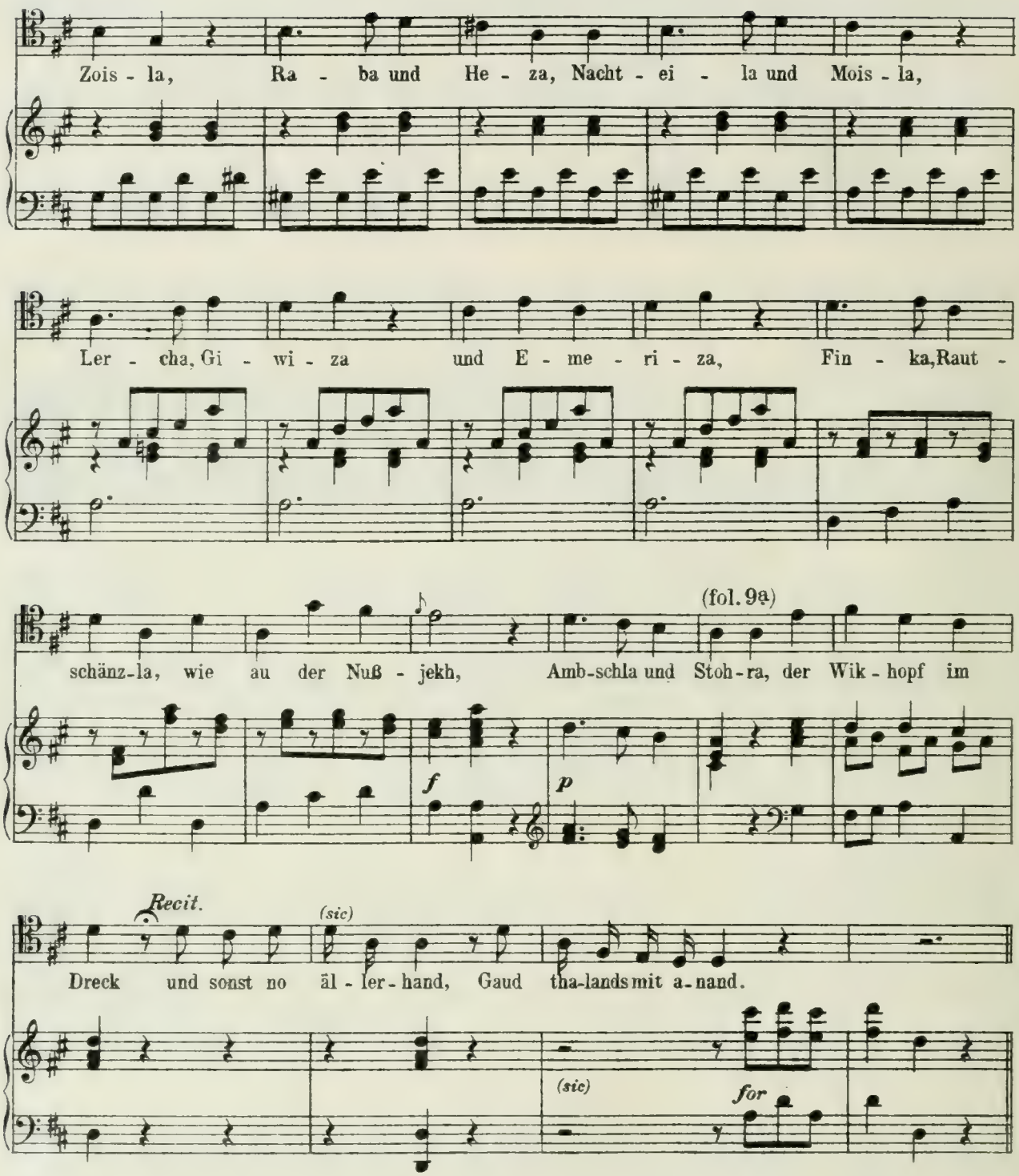
G. V. Dos gschicht älles mit Fleiß
Du mußt mir brav schaffa im Paradeiß.
A. Wer saits, daß i mueß?---
G. V. I hau dir deßweaga geba Händ und Füeß.
Grad und gsundi Glieder,
Odam sez di ä wengale nieder
I will dir gau älle Gattunge der Thiera
Uf na Stroich für d'Naasa hear füehra.
Da kasch um und um bseha
Und im jedwedera sein Nama geha.
A. Dos ischt währle ä schöne Wahr
I will z airst an d'Vögelschaar.

(fol. 8b)

Nr. IX.

Allegro.





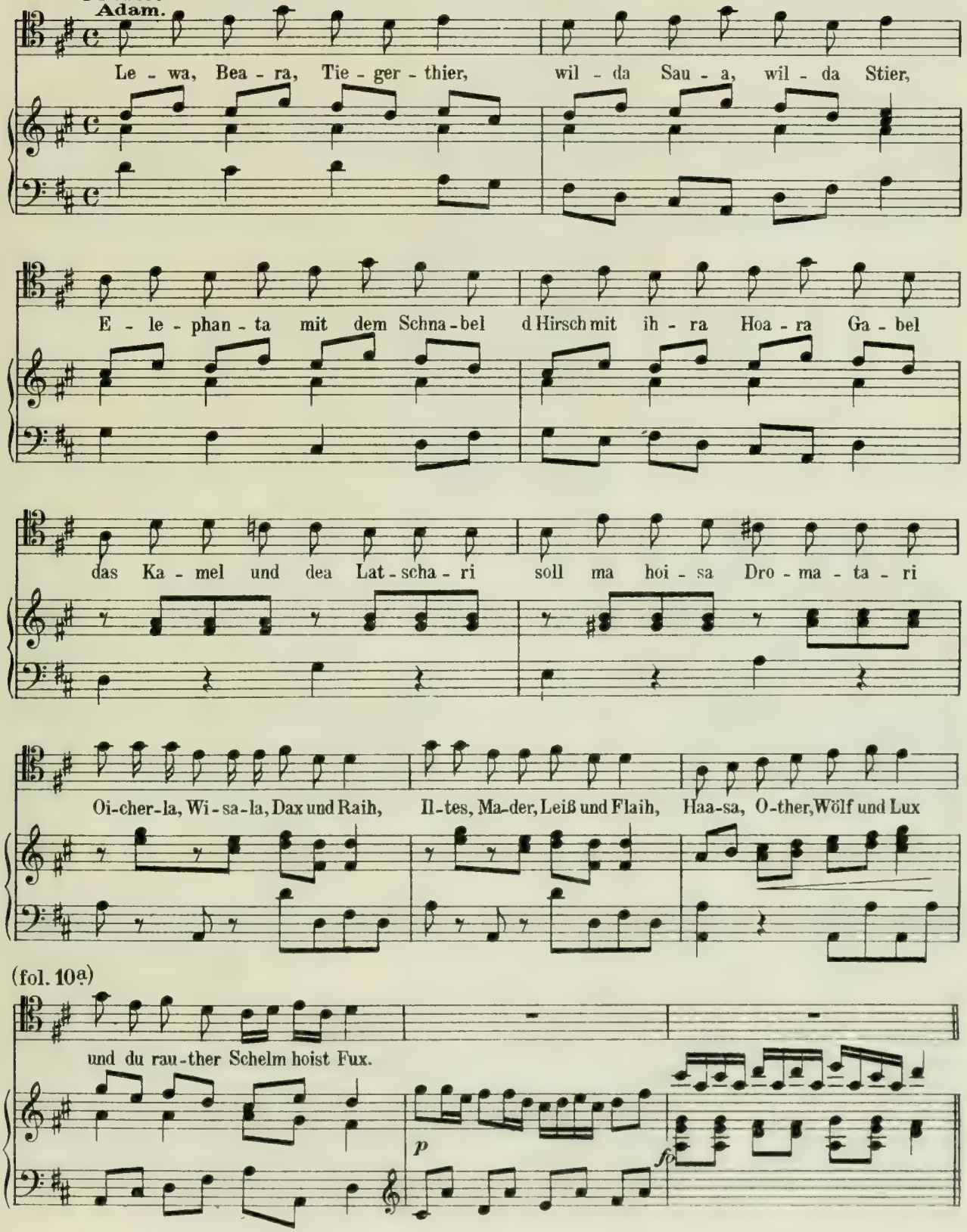
A. Aber jezt fürcht i mi schier
Dos sinand wieste, abscheuliche Thier
As ist mir Angst damit
G. V. Du darfst di it fürchta,
Sie fressa di nit.

(fol. 9b)

Nr. X.

Presto.

Adam.



Allo marsch in Wald naus!
Hear mit dena Thier, so ma braucht in's Haus.

Gais: me me me.
So viel i wois
Bist du à Gois
Los à Bizla.
Dei Kind hoist Zizla
Bok aber dei Ma
Und so weita
Dos ischt à reachta Wahr
Für d'Schneidar.
Und wie hoißt du?

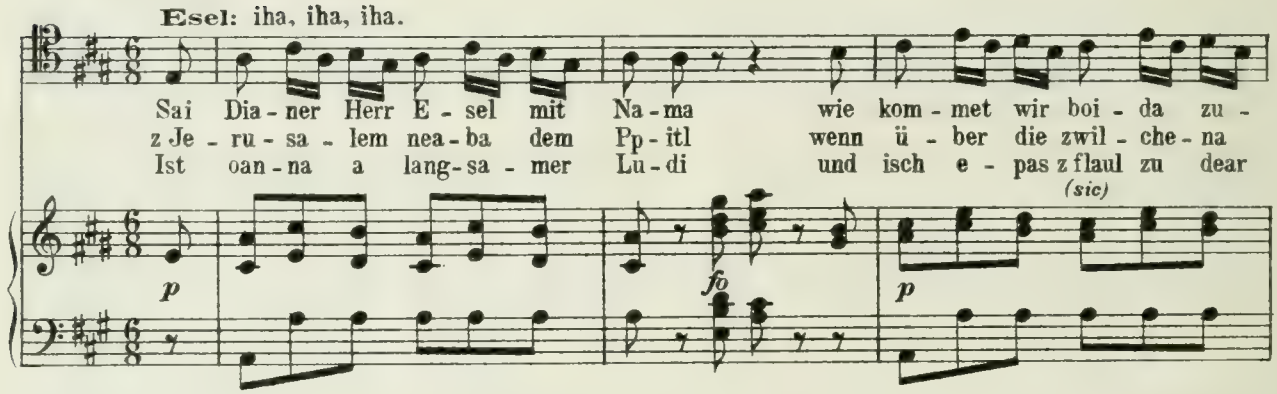
Kuh: mu mu.
I woiß scho, was i thu
Du bist halt à Kuh
Dei Kind hoiß Kälble dei Ma hoißt Stier
Ox hoißt dei Bruader, seid uira Vier

(fol. 10b) **Roß:** dhu ha ha ha ha.
I kenn di scho längst
Du bist halt à Hängst
Dai Bua hoißt Fülla
Dai Woib hoißt Meara
Das ist dai ganze Familla.

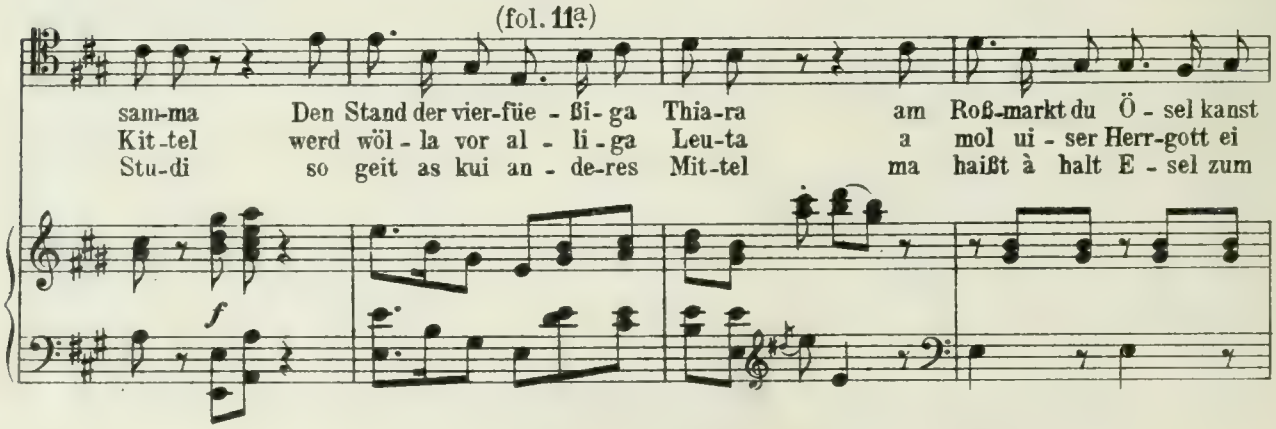
Hund: wu, wu!
Nu gmach und ohne Schada
Beiß mi nit i meine Wada
Noa beiß und bill
Wema mir Epis stehla will.

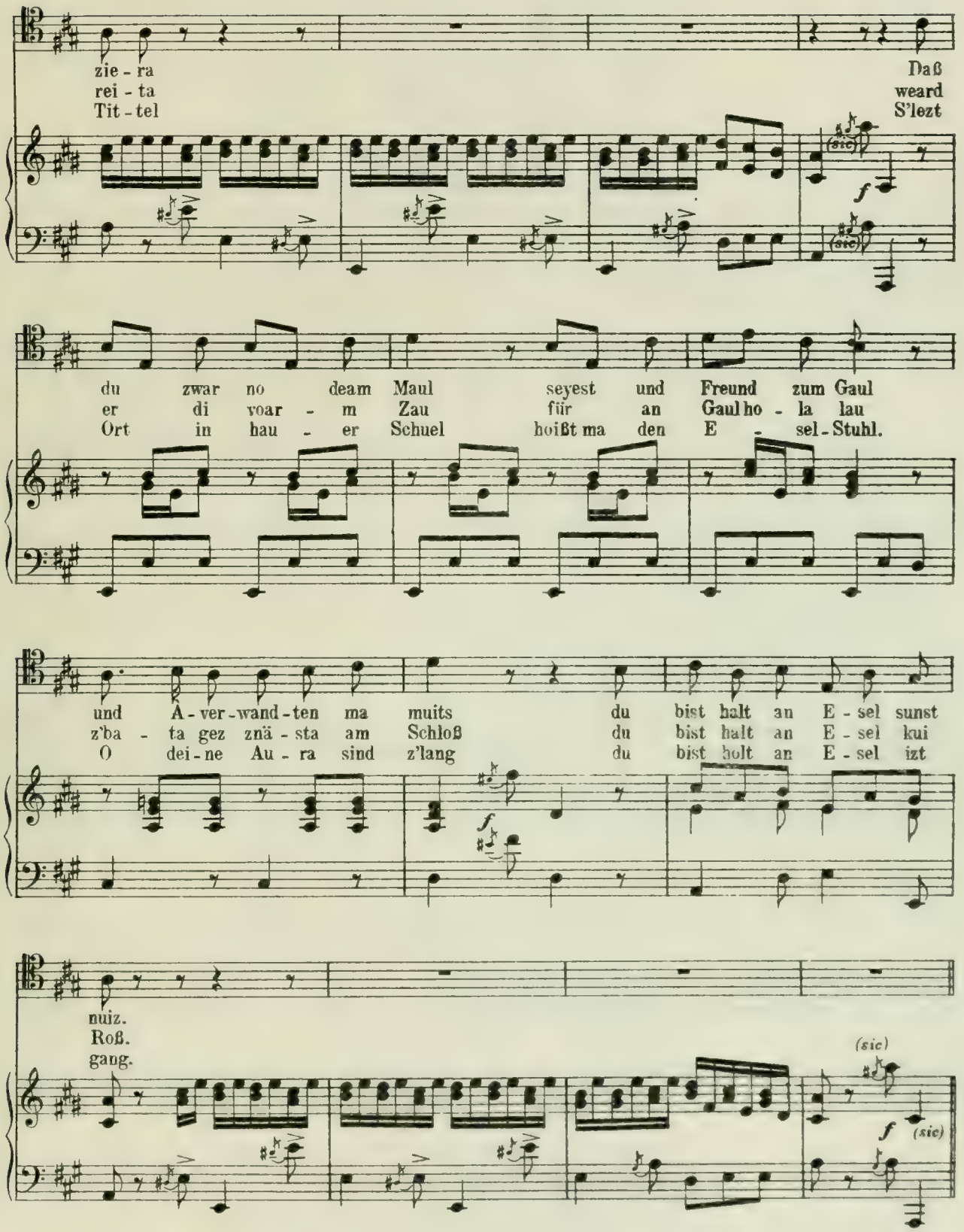
Nr. XI.

Esel: iha, iha, iha.



(fol. 11a)




zie - ra
rei - ta
Tit - tel
Daß
weard
S'lezt
(sic)
f
(sic)
du zwar no deam Maul seyest und Freund zum Gaul
er di voar - m Zau für an Gaul ho - la lau
Ort in hau - er Schuel hoißt ma den E - sel - Stuhl.
und A - ver - wand - ten ma muits du bist halt an E - sel sunst
z'ba - ta gez znä - sta am Schloß du bist halt an E - sel kui
O dei - ne Au - ra sind z'lang du bist holt an E - sel izt
f
nuiz.
Roß.
gang.
(sic)
f
(sic)

(fol. 11b)

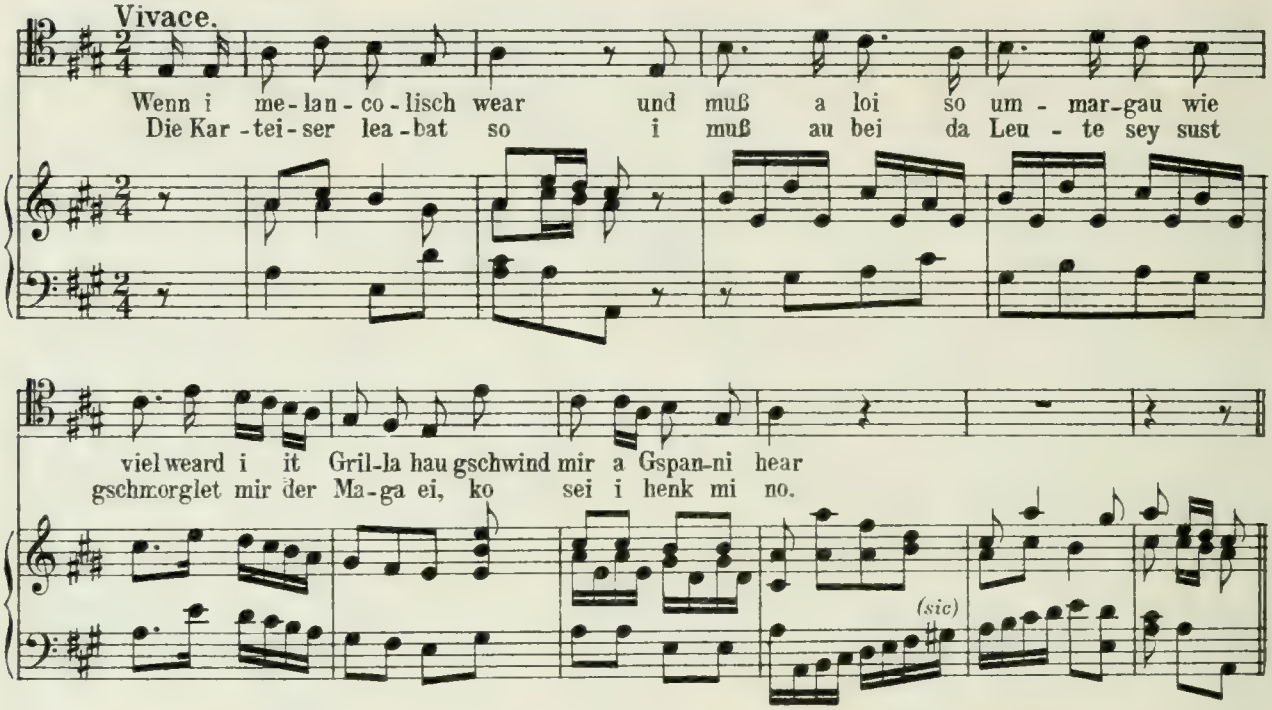
A. Jezt bin i ferti und jezt bin i greacht,
Ist älles no uiram Willa gschea?
G. V. Älles ist ganga no meim Verlanga
I will dir fleisi dar denka
Und wan i wieder kum à Herrgottli schenka
Oder__ nembst epis anders dafür,
Wie i gspier?
A. *) Jo du hosts verrota schier, allige Thier, die i do gseha
Send dur und dur a Paarli gwea
Und wann ihr mir koini Ghilfa theant geaba
So möcht' i glei gar nimma leaba.

(* Karlsruhe:) Jo wohl redle, i noahm iabis andres darfür. Älligе Thier u. s. w.

(fol. 12a)

Nr. XII. Aria.

Vivace.



(fol. 12b)

G. V. Mei Odam, sei nit gar so ungschlacht,
Es ischt ja no lang gnug bis Nacht
So bald i z'mittag wear gessa hau
Wear nur it schui z'aubat um halbe drui
Soll oina an deir Saita stui
I will di gwiß nit vergessa
Kascht ja Gott will dear Zeit erwarta
Gang ummer a weil im Garta.
A. *) I hätt do gmoit Gott Vater hat mi au zum Essa mit gnomma
I bi schoa verboit, wear ihm drum so schneal nit komma
Haut eppa nit auf mi antraga
Oder er fürcht s' Koch seini Klaga
Isch aber glei wohl reacht
Dann er isch Herr und i bi Knecht.

(* Karlsruhe:) Ey, so sey es, Got gseangens s iassa. I will gan biß spaziera uff dear griena wiß.

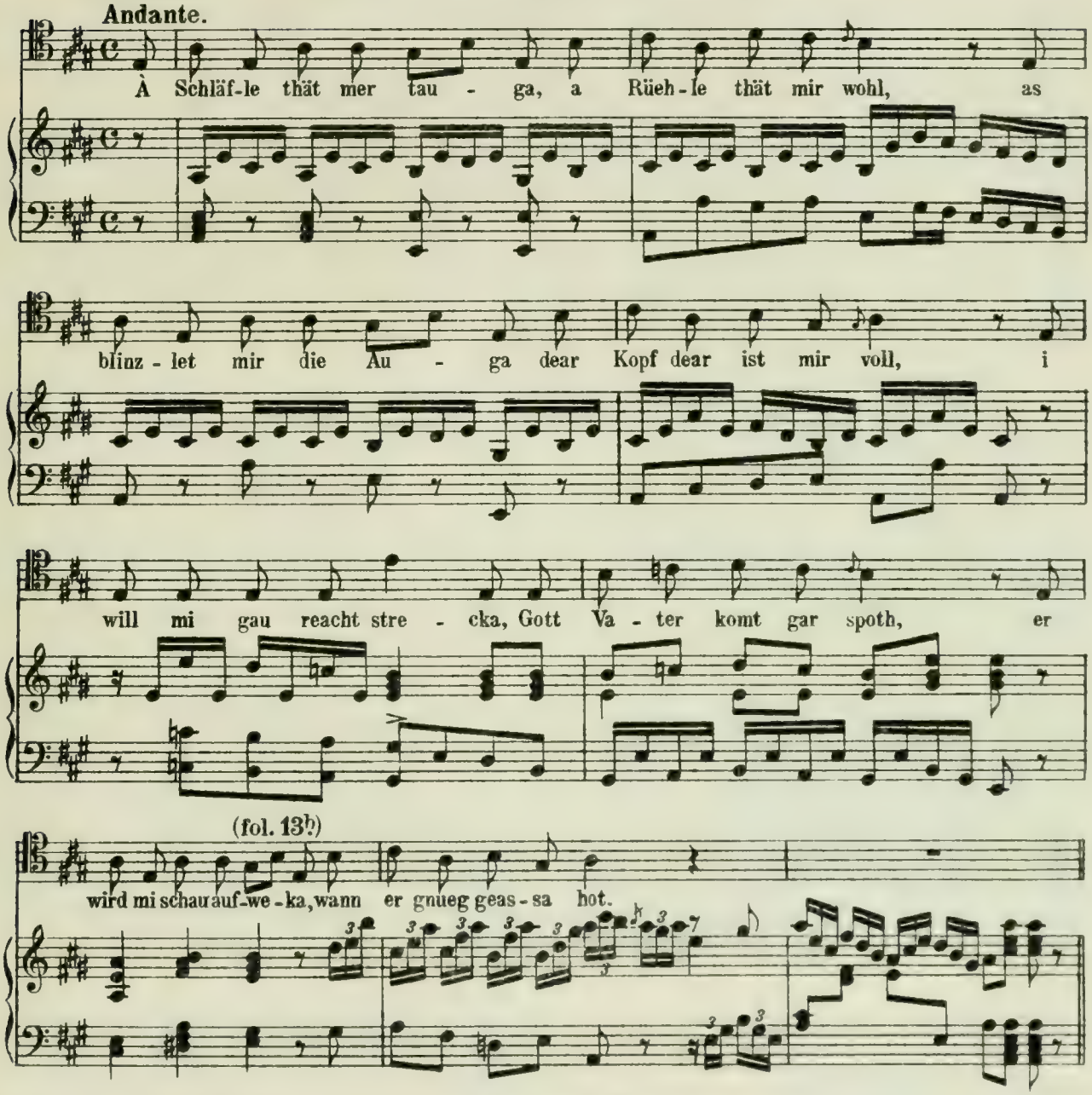
Actus secundus.

Adam oscitat.

(fol. 13a) Ach___ ist mier dzeit so lang,
Mei Maul goth mir auf, bei siba zäh Spang.
I woiß was: i will mi gau à bizle niderlega ins Gras
Gilt a Boza, i ka gau braf schlofa uf deam griena Waza.

Nr. XIII.

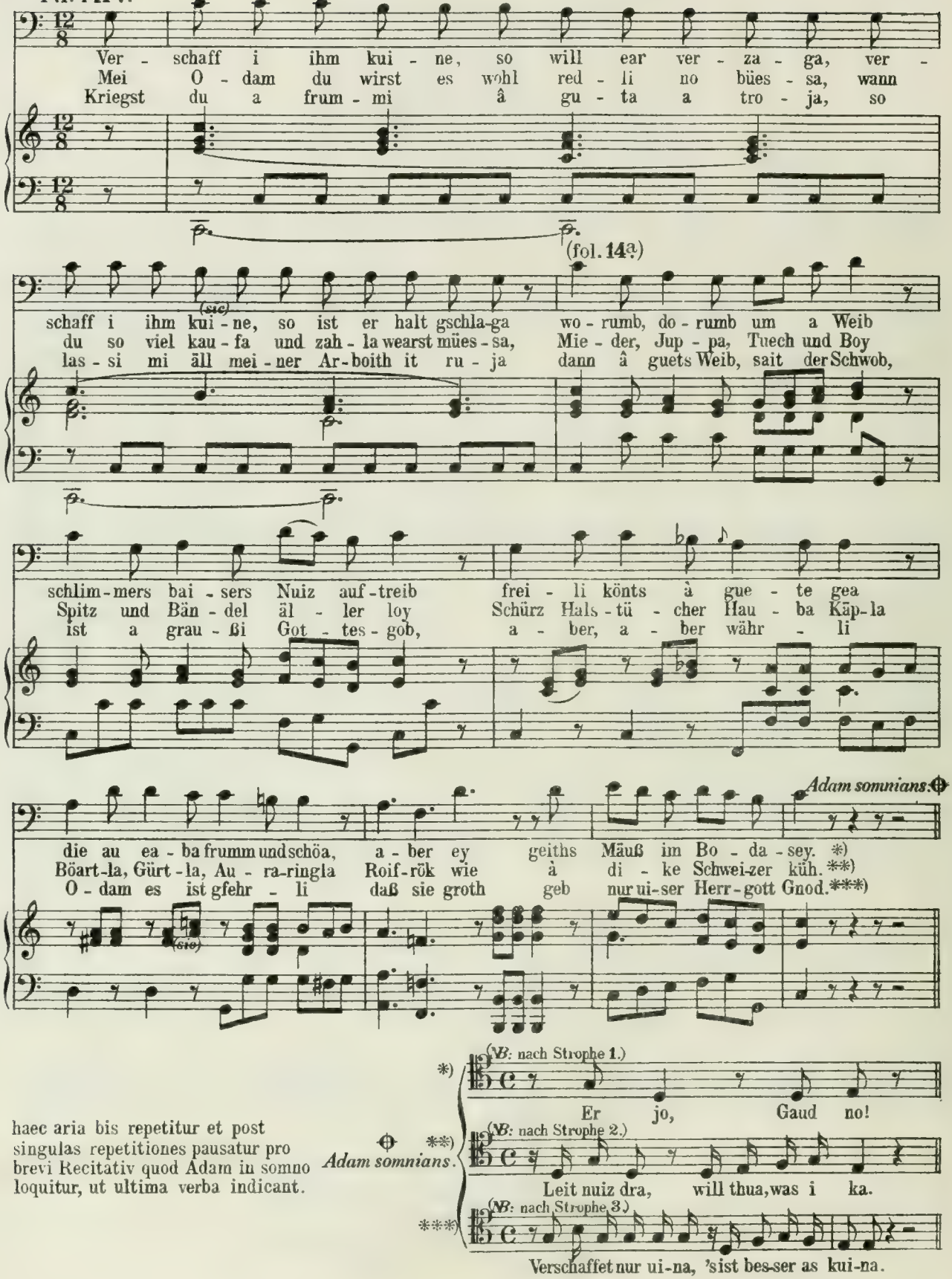
Andante.



Productio Evae.

G. V. Dos hoißt gschlofa, dos hoißt gschnarchet,
Odam reißt gwaltige Löcher in Barchet__
Odam gang, laß dir trauma,
Was muist? soll i dir a Weib graumma?__
Es ist halt à so!__ I zweifle no.

Nr. XIV.



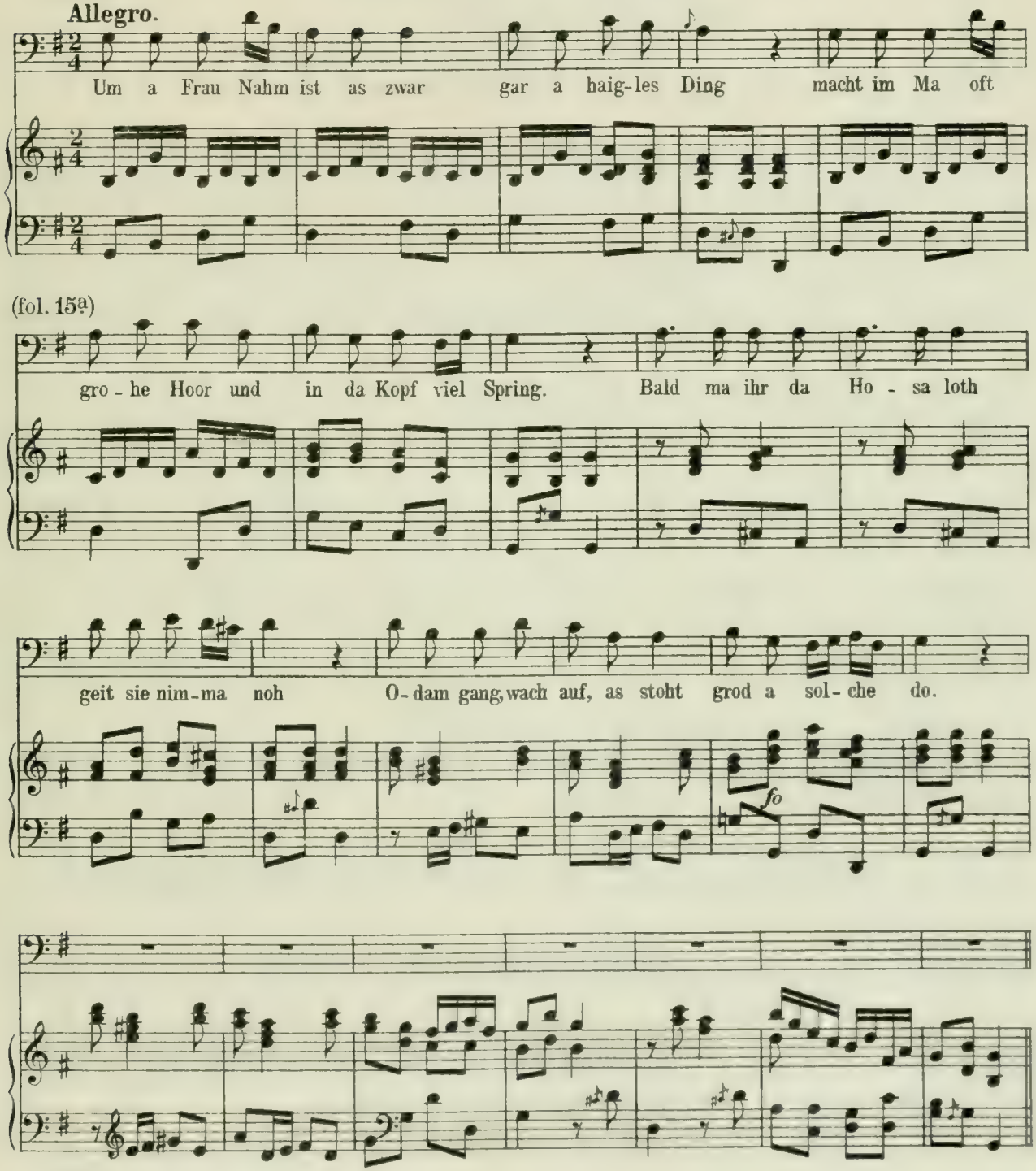
haec aria bis repetitur et post singulas repetitiones pausatur pro brevi Recitativ quod Adam in somno loquitur, ut ultima verba indicant.

(fol. 14b)

G. V. Schlof à Gottsnahma, schwez it so viel
I will gau â das sauber Gspiel.
A. I schlof jo, haud er den kuini Auhra?
G. V. Jo jo i hair di schau zimla gnaura --
So muß es sey
Jez kann i grad zu seiner Rippa nei
Uina neama ussem Leib
Und draus zu siara a hibsches wakers Weib.

Nr. XV.

Allegro.



(fol. 15b)

Adam. Bona Dies, Bona Dies.
Es deucht mi, i häb da Krampf in da Füeß.—
Ist das mai Gspähnin?

Productio Evae.

Eva. Jo Odam, dos bin i
I muiß!

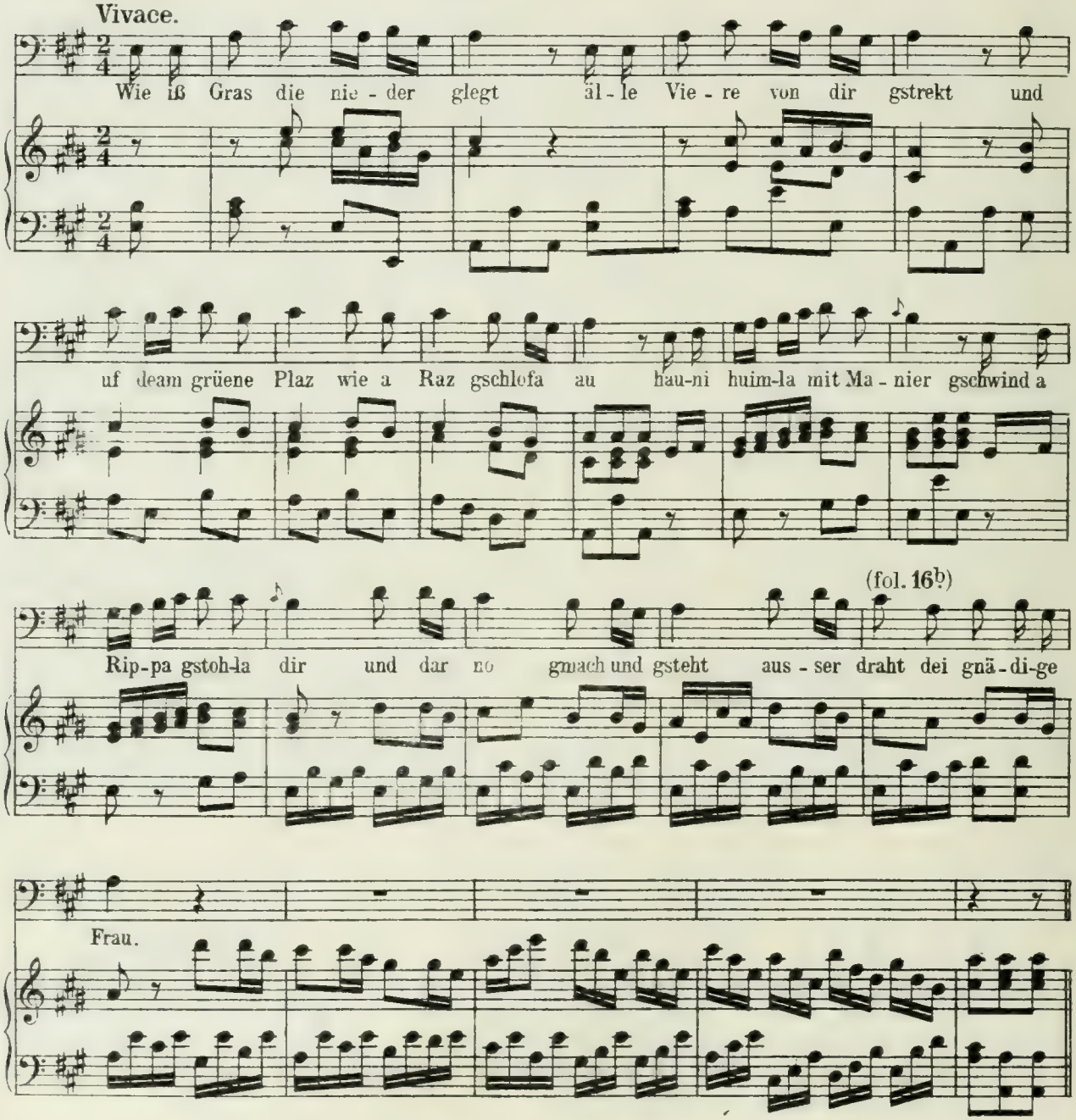
A. Dos wär wohl uis?
Du thuast aber so saure Gsichter macha,
I mui, du seyest nu halba bacha,
Grüß mi au
Wann du mei Frau.

G. V. Dos ist sie, es bleibt dabei
I will dir gau soga, wie es ganga sey.

(fol. 16a)

Nr. XVI.

Vivace.



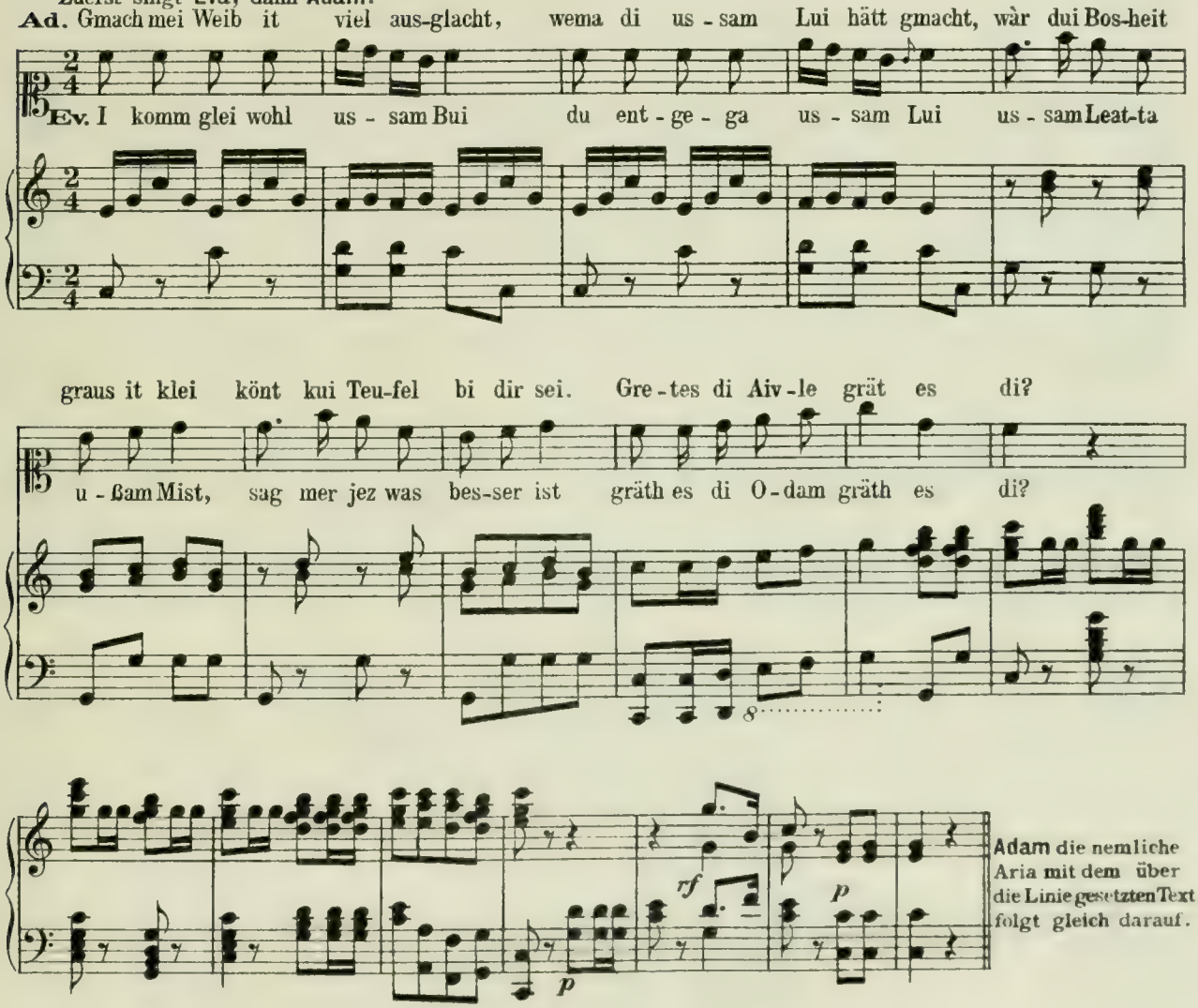
Adam. Wie so?-- Sich i doch
In meiner linka Seita kui Loch
I sieh kui Bluth, i sieh kui Wunda
Wie hauder denn's Weib dohinna gfunda?
Jez beim Plunder
Nimts mi it mai Wunder
It umsonst hot mi dohina so klembt
So gstocha, so bleth, so groisili gremmbt
Wenns mier wär' gfalla nei,
Daß so â Wuest solt da hinna sey,
Hätt i mi mit Fließrauch scho längste graicht
Oder die Sau mit Pillela ausser gjaicht.

(fol. 17a) **Eva.** I hau schau schleachti Brief
Wâr kui Wunder, wann i huit no vertlief.

Nr. XVII.

Allegro.

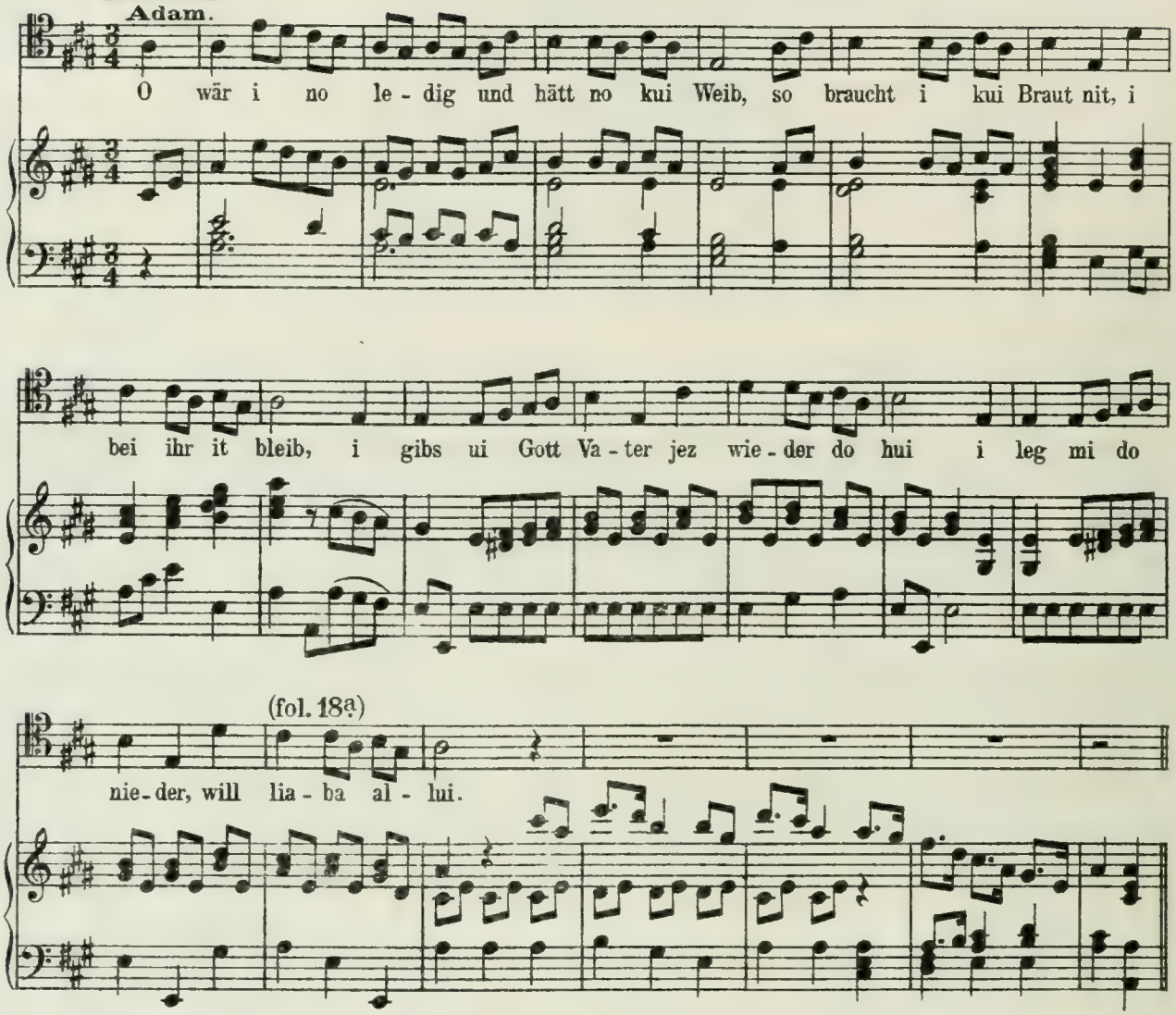
Zuerst singt **Eva**, dann **Adam**.



(fol. 17b) **G. V.** Fried, Fried!-- wie, wie!-
Was ploget ihr an ander scho so früh.
Seit it so unkeit, wie wearet ihrs aist
mache mit der Zeit?

Nr. XVIII.

Moderato.



G. V. I nihm sie nimma ah,
Sie ists Weib und du der Ma.
Im Nama Gottes gib i ui zamma.
Odam, schöpf deim Weib selber da Nahma.
Urschel, Bäbi, Chätter oder Salomai,
I mais Theil weisch ene â gute Aih.

A. Aivele ist dei Nahm..
Denk frei dra
Daß du gnomma seyst vom Ma
Und er it von dier,..
Gott Vater giealtet ihr?.

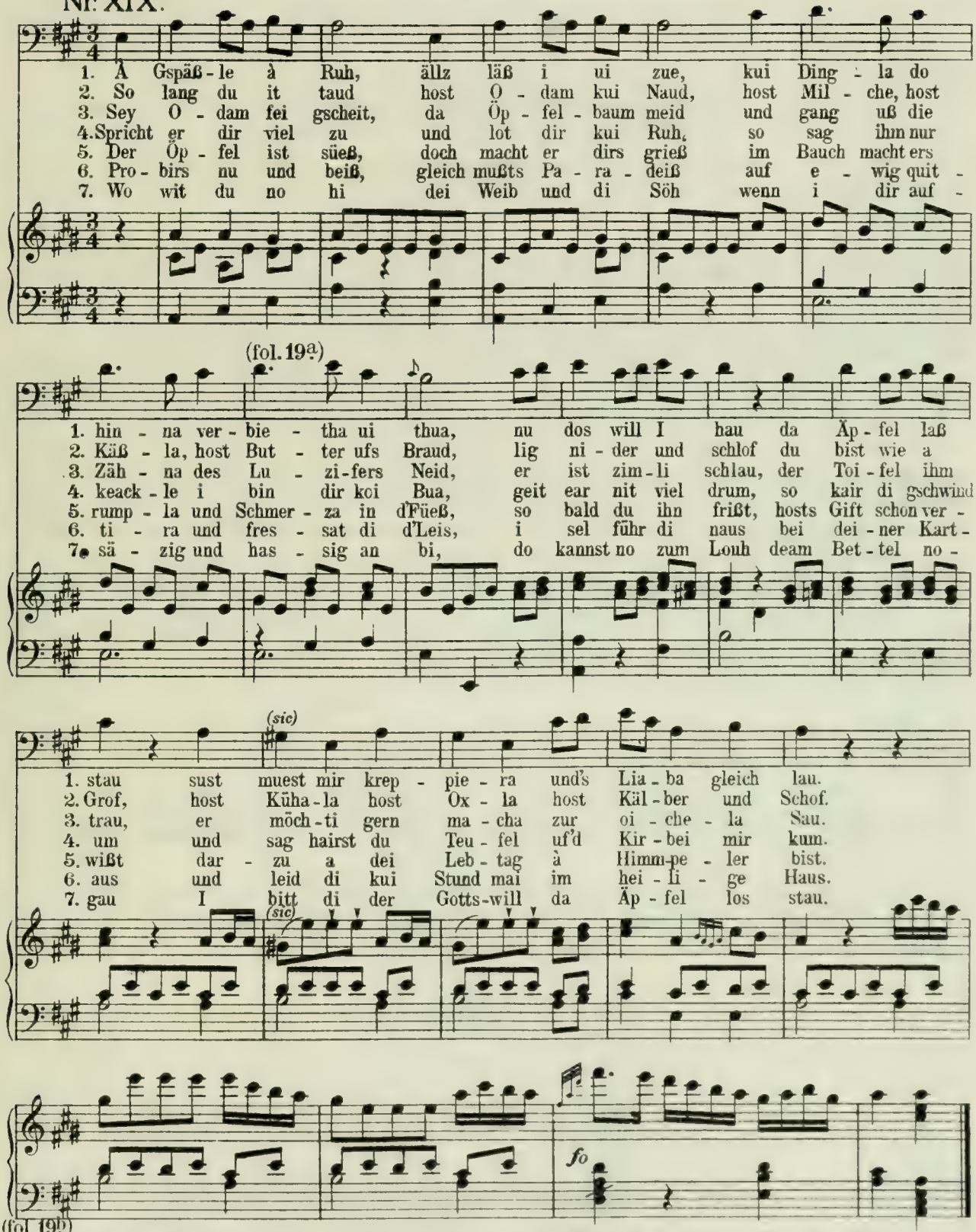
(fol. 18b)

G. V. Jo jo, du host d'Wohret gsait
Der Nahm, der sey ihr aufglaith.

E. So sey as, schlag nu ei,
Wier weand boida Eiser sei.

G. V. Jezt ihr Leithla laud ui saga
Und mei Geboth der Länga und Broita vortraga.
Odam, du bist der Ma,
Di gauts zaista ah.

Nr. XIX.



(fol. 19b)

A. Nu dos it, sust älz
Ay frissi Biechala, und schlek Holder-gsälz.
Gealt Eivle, dos laud mar scho bleiba
Vor mar is laud da Abschied vorschreiba.

E. Ewig, ewig soll dos Ding it gscheha.
G. V. Aber I wills geara seha,
Wenn ihr gscheit und kuina Narra siand
Da Äpfel laud stai, sust thuand was ihr wiand.

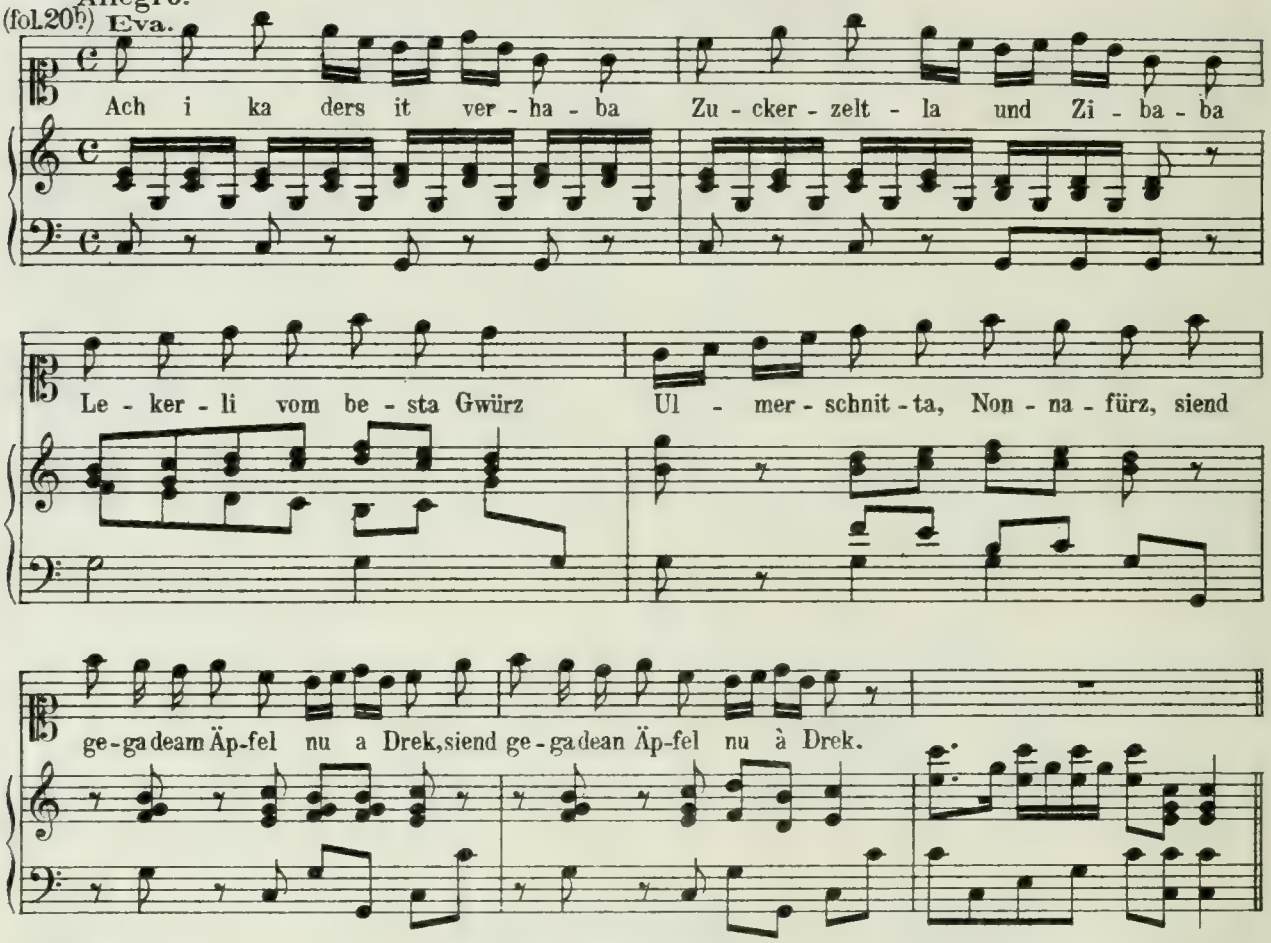
Actus 3tius.

Peccatum et Poena.

(fol. 20a) **Eva.** Odam!_ Odam!__ gang schau!
Adam. Was befihlt mei gstreng und gnädge Frau
E. O ist der Äpfel â Güethe,
À Sieße â Mierbä!
A. Ei Aivle, kumar uf Küerbä
Was wit gau treiba
I bitt di dear Gottswill, laß bleiba!

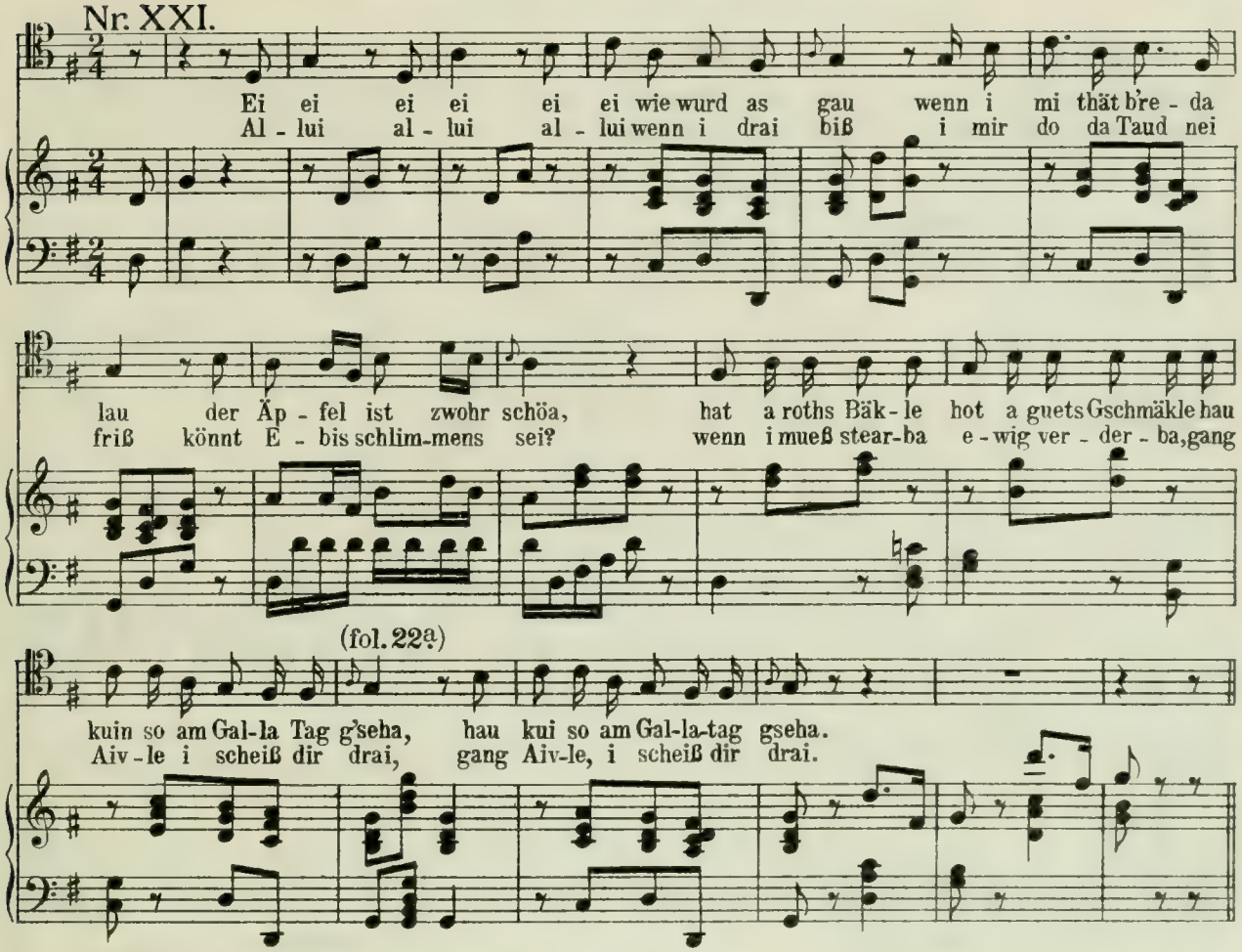
Nr. XX.
Allegro.

(fol. 20b) **Eva.**



(fol. 21a) **A.** Mei Frau, mei Gmahli!
Lueder, Bästi, verdamte Kanali!
Ach so laß stui, i bitt di drum
Warum wird dir's Mau it krum
Koi da Äpfel a weg
E. Seha, wia, beiß au a Feaza davo
A. Bei Leib, mei Weib, I kenn di scho,
Dos ist justament eba der Äpfel
Vo dem war ois gsait,
Mar sollet bei Leib und bei Lieba
It davon fressa, no I no mai Graith.
Was wurd Gott Vater darzue saga
Er wur ois boida zum Teufel jaga
(fol. 21b) Mar mußtet us am Paradeiß naus,
Mar hättet kui Hemat, mer hättet kui Haus.
Nui, nui, as ka it sai
Beat und bitt, wie du witt,
I beiß dir, schla mi's Wetter, it drai.

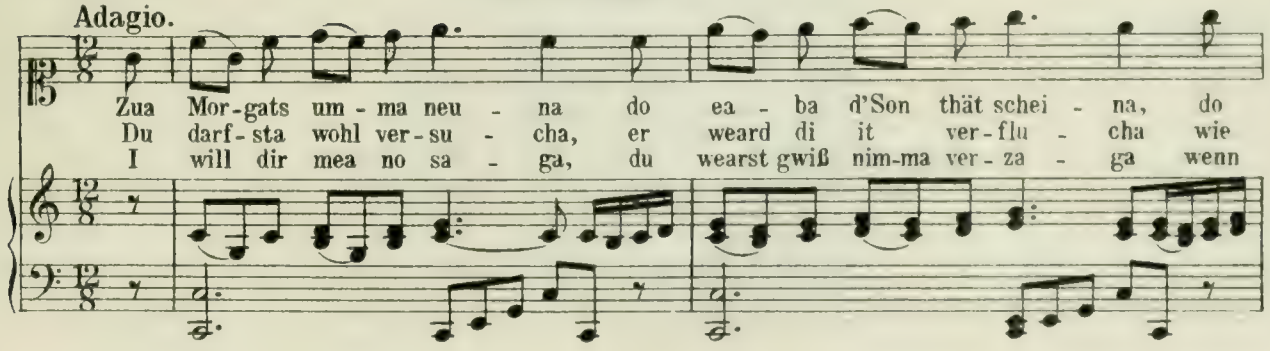
Nr. XXI.



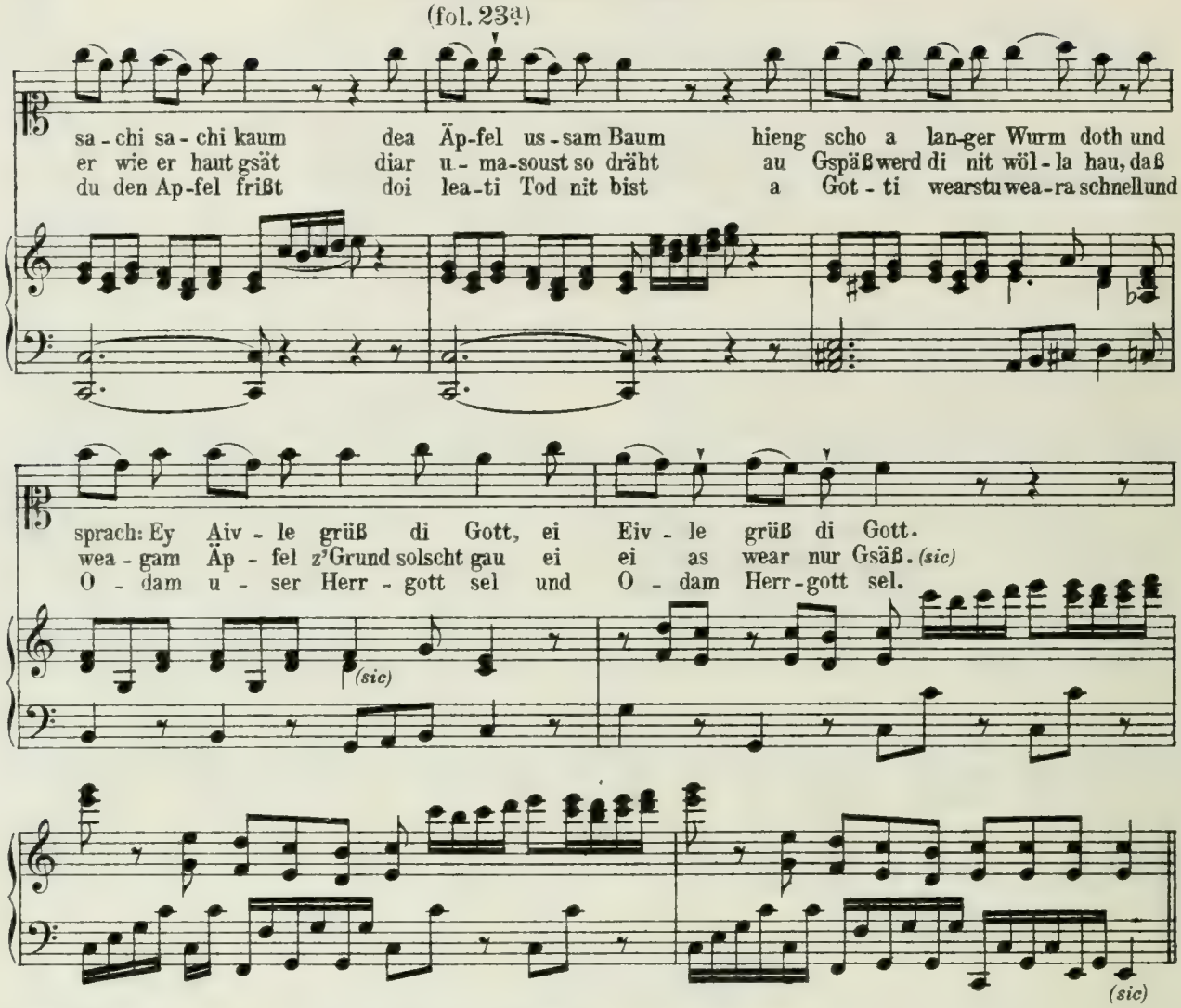
Eva. Friß da Buza, darfst nit lang truza,
Sag jo oder Nui, oder i friß alui.
Adam. Maitweaga, i fürcht halt Gott Vater
Sain fuiriga Deaga,
Wenn du mir kast Sicherheit loista
Daß i no maim Toud
It därf im Paradeis goista
Oder daß hait oder moara
Gott Vater vor Zoara
(fol. 22b) It böiß theat weara
Wotti folga dain Begehra!
Eva. Fehlts nu à deam?___
I will dir gau Ebis saga,
Woist vo wem?___

Nr. XXII.

Adagio.



(fol. 23a)



(fol. 23b)

A. Ist es aber wohr?
E. Mahle, du host kui Gfohr.
Friß â Gottsnahm hab kuin Daula
War jo Sünd, wenn der Äpfel thät faula.
A. Will's halt probiera,
Du wärst mi jo it verführa!
E. Worum verführa?___ Wo host dài wiz?
Adam *edendo.* Poz Bliz
Ist dos â süessar Äpfelschniz
Dos ist ai guetar, hundert Strohl!
Ei, warum beiß i nit no â mohl?

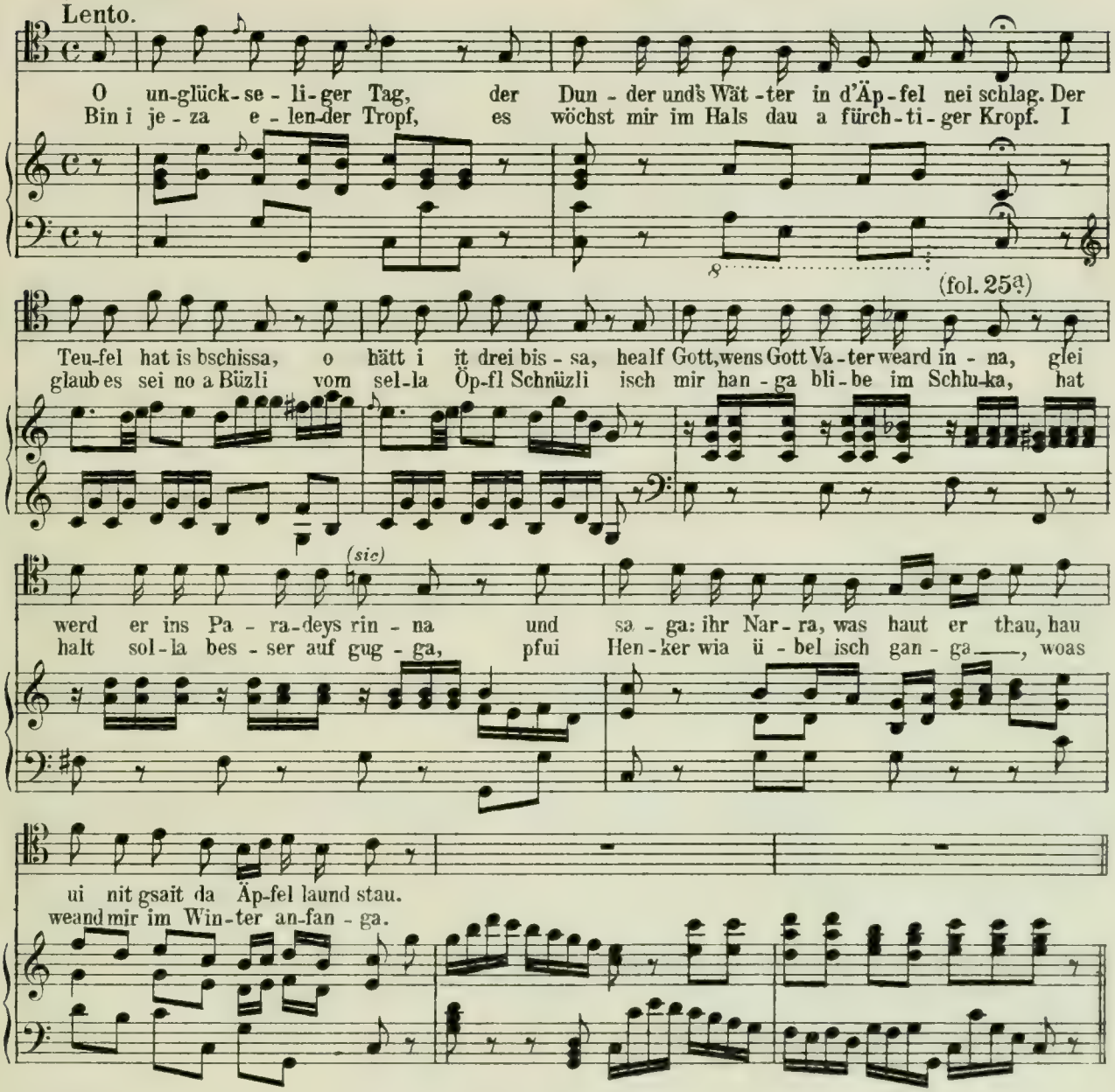
(fol. 24a)

O jegerle! was hau mer thau,
Aivle, wo host dai Juppa glau,
Pfui schäm di, was ist dos für à Gfräß
Nimm à paar Blätter, verdek dir dein Gsäß
Wie? Ziehst it auf, as wia es gezimmat
Du host jo kui Mieder, du host jo kui Heimmat.
E. Nuit viel Gspott und it viel Schimpf!__
Du host jo seal weder Hosa no Strimpf.
Ei loß, gang zum Schneider,
Und loß dir macha â Hoos.
A. O Elend pfui!___
No der sind kund halt ällemol drui.

(fol. 24b)

Nr. XXIII.

Lento.



(fol. 25b)

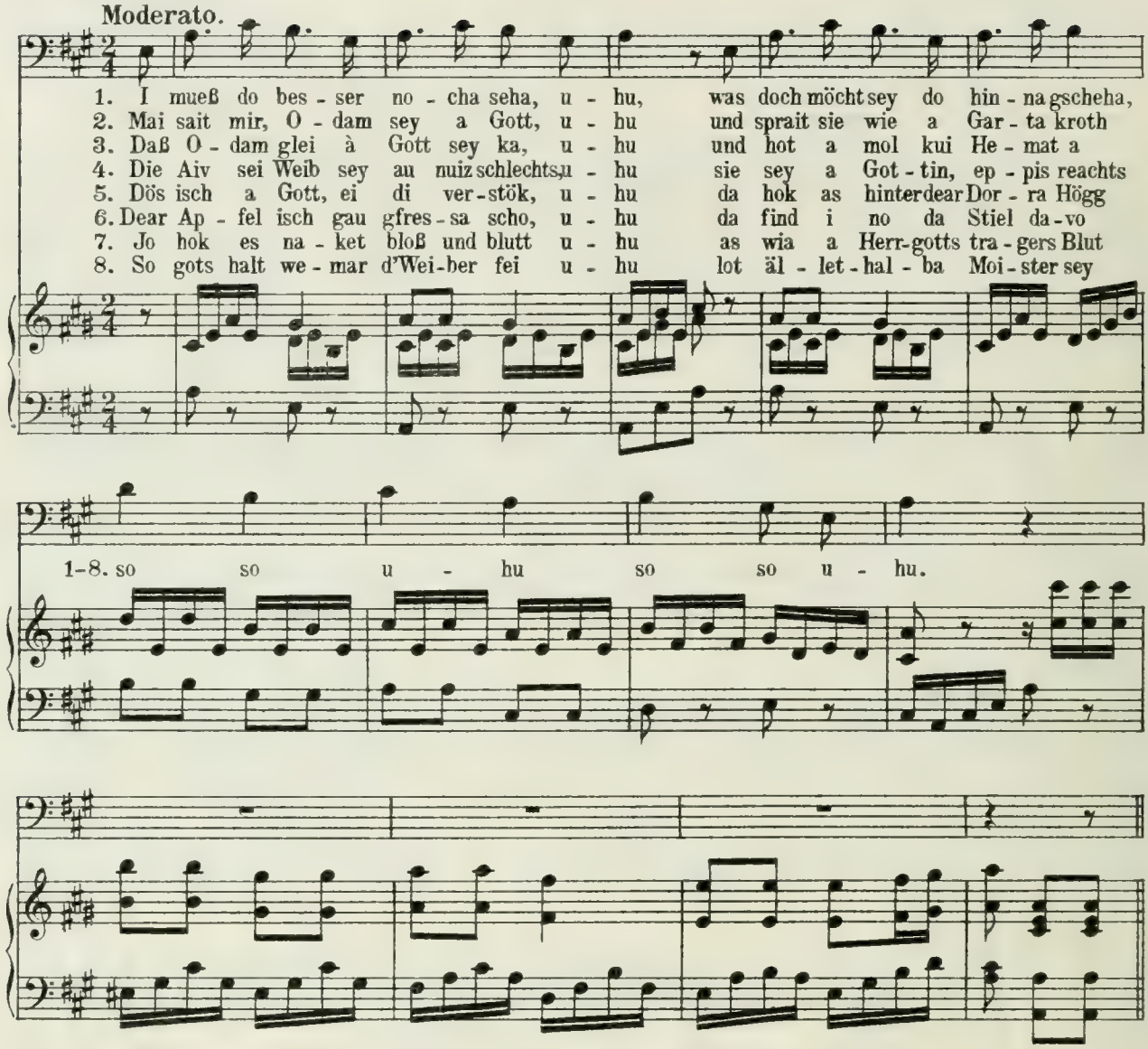
A. Kui Wammes, kui Kloidle, kui Kittel, kui Haus
Kui Hiamat, kui Lumpa, kuin Feza fürs Gsäß
Weand nu gau
Und ois versteka hinder da Zau———
Gschwind schlüpf dört nei,
Gott Vater schleicht grad zur Gartathür rei,
Er thuat weder lacha noch schmoza,
Er macht a Gsicht als thät er am Wehrmuth schleza,
Er got uf is zu, er nimmt gwaltige Schritt
Duk di mai Aivle, verroth mi do it.

G. V. I hair à Greisch, i haier a Getümmel
I suech Odam den nakeda Limmel
Und Aiva, sei Weib damit,
Bis sie gstrofet, vor gang i it.

(fol. 26a)

Nr. XXIV.

Moderato.



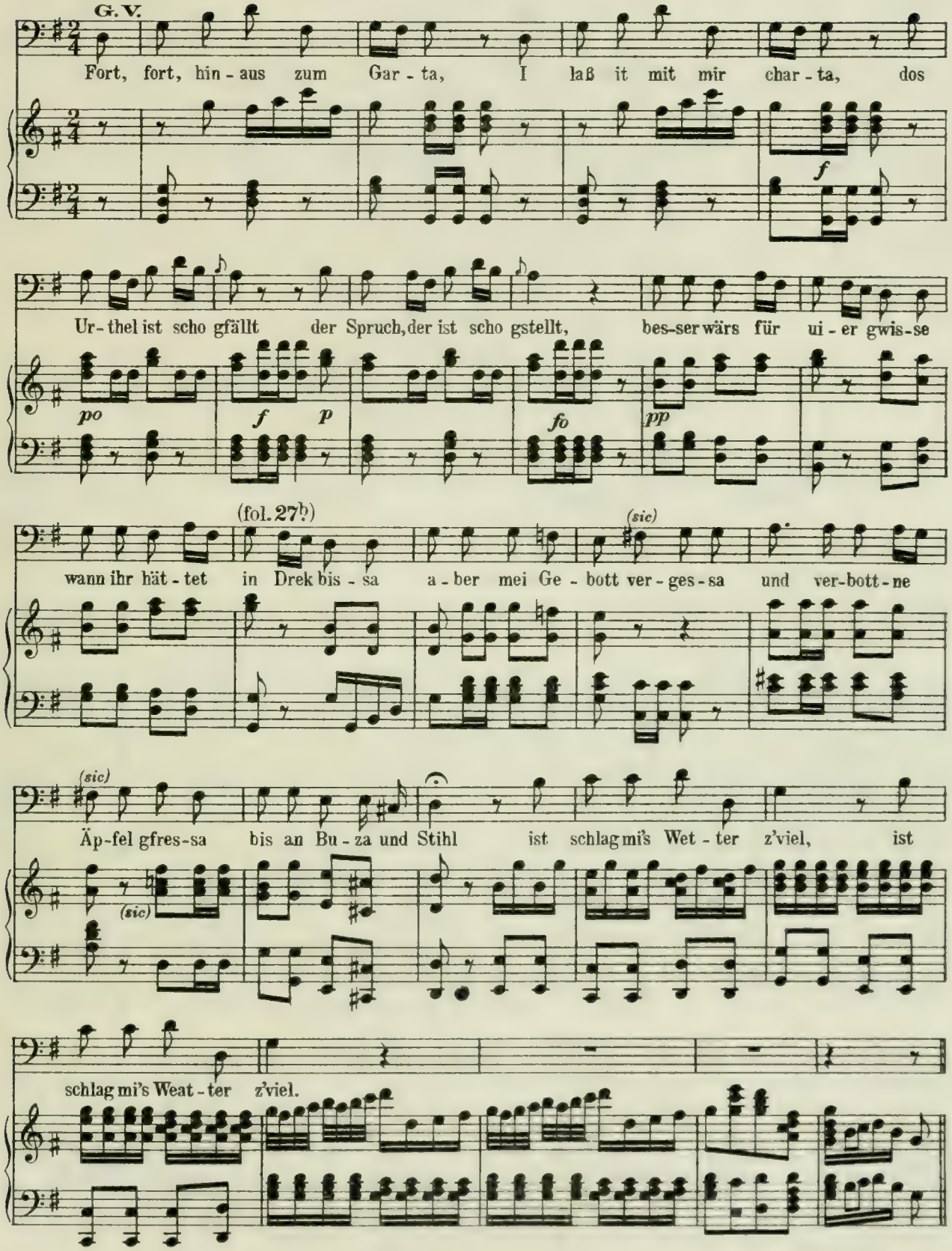
(fol. 26b)

G. V. Odam, wo bist. I woiß schou wia, oder wann?
A. Wann ihrs wüsset, was frogeter dann?
Braucht kui so Lauffa und Rienna
Mar sizet boida do hinna!
G. V. O! was hau der thau?
E. As muß uis nu d'Teufel gsait hau__
As ist no kui reachte Stund vorbei
Wie kunds dann, daß ihrs wisset soglei?
G. V. Uifalt! warum sot is it wissa,
Daß ihr habat in Äpfel bissa
I woiß nu z'wohl vo älle boida
A. Was weander macha
Zu gschehene Sacha
Mueß mir halt's best reda.
G. V. Da Toud mueß i ui kinda ah.

(fol. 27a)

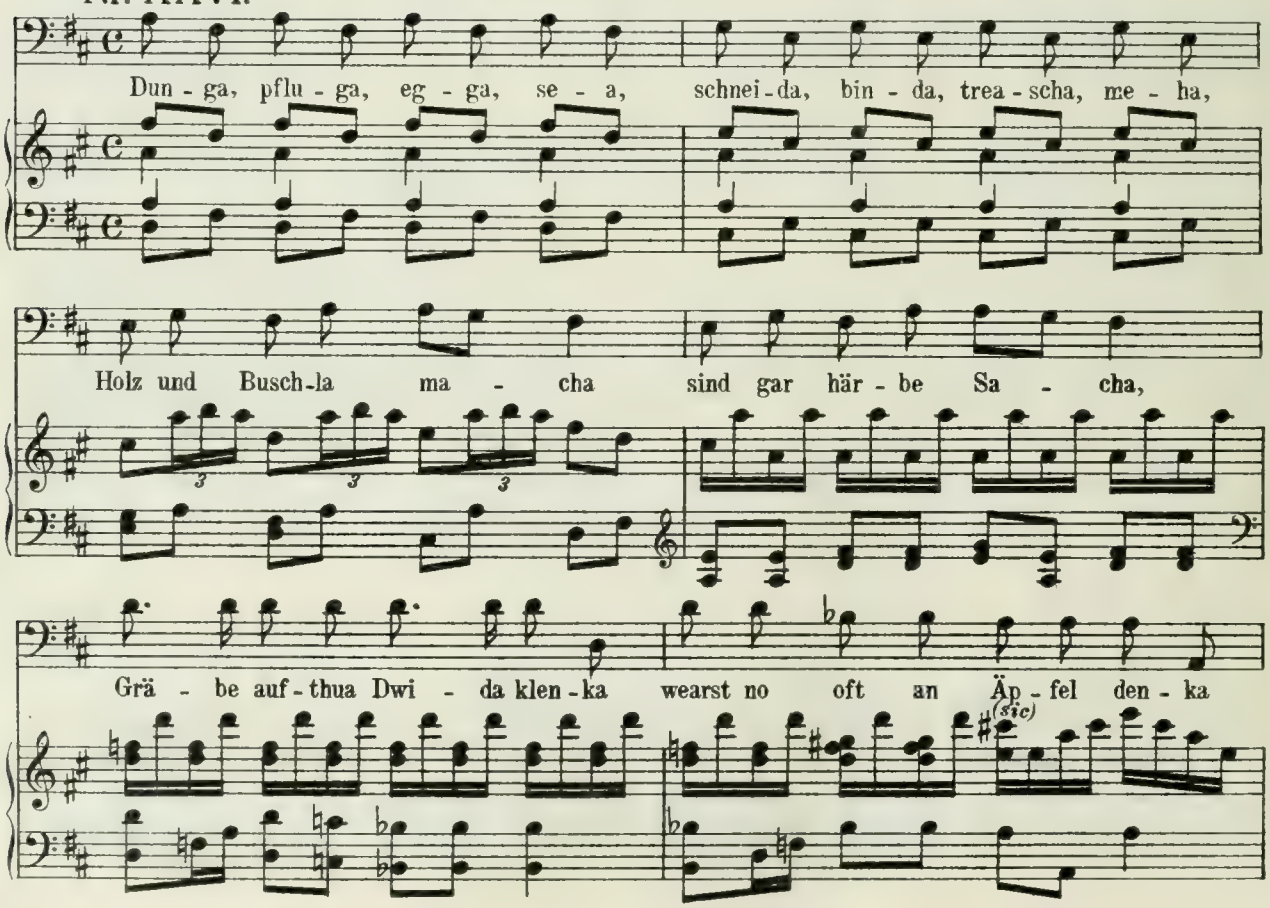
E. O, wenn i nu vor beichta ka.
A. Ach! Stekat da Deaga in d'Schoid
Und laud ui vor macha
A vollkummina Rui und Loid.

Nr. XXV.

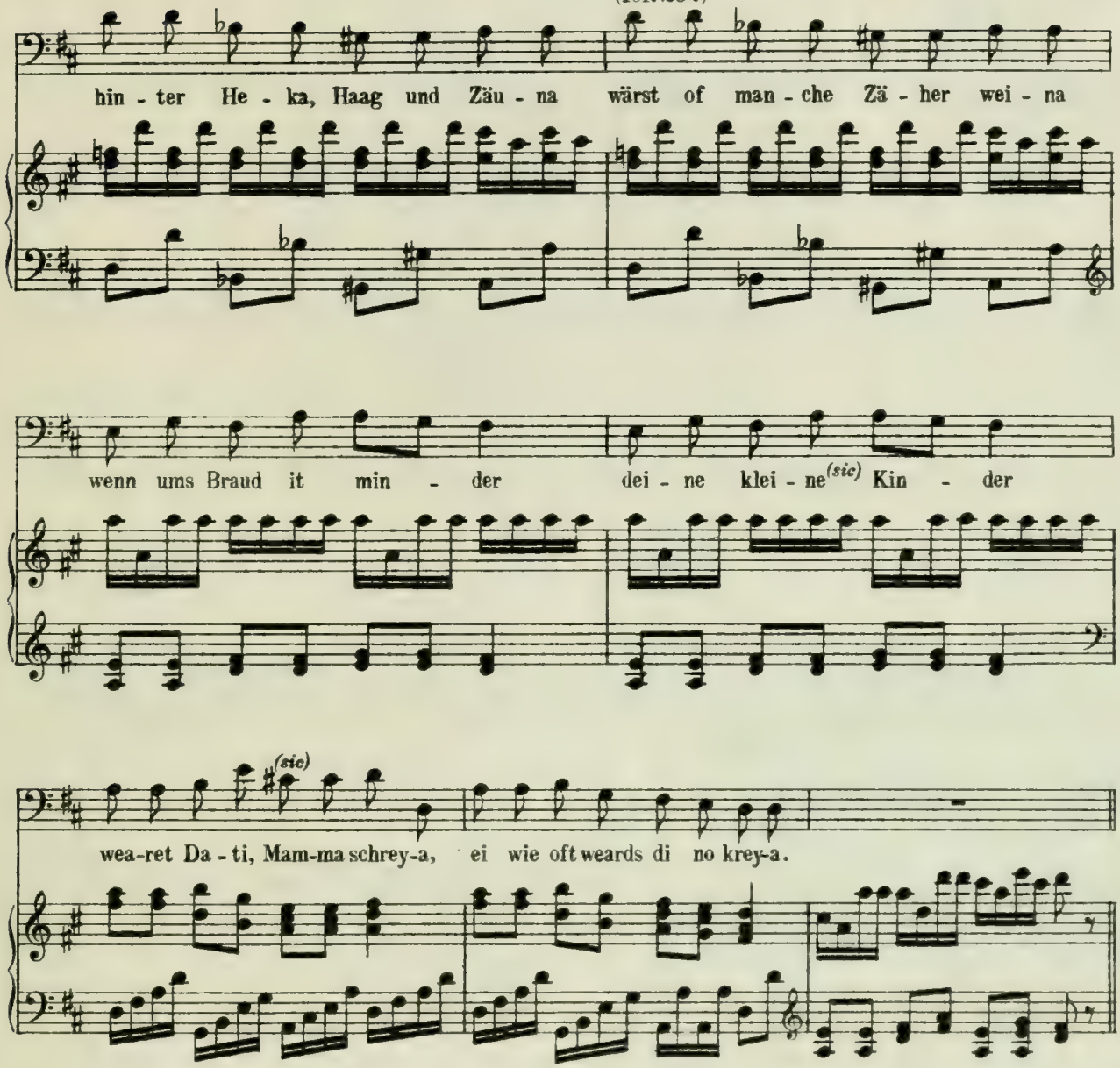

G.V.
Fort, fort, hin - aus zum Gar - ta, I laß it mit mir char - ta, dos
Ur - thel ist scho gfällt der Spruch, der ist scho gstellt, bes-ser wärs für ui - er gwis-se
(fol. 27b)
(sic)
wann ihr hät - tet in Drek bis - sa a - ber mei Ge - bott ver - ges - sa und ver-bott - ne
(sic)
Äp-fel gfres-sa bis an Bu - za und Stihl ist schlag mi's Wet - ter z'viel, ist
(sic)
schlag mi's Weat - ter z'viel.

(fol. 28a)
A. Herr__ I stimm ui it bei
Das Trek so guet as Äpfel sey
Â!__ haund kuin Vertruß
D'Äpfel sind jo linder as d'Nuß
Verderb kuina Zäh,
Und brauch kuin Nußklimmer(.)
G. V. Guk, guk, du machst dei Sach no schlimmer(.)
Häb it viel Gspäß und Bossa
Glaub nu, as hot mi recht verdrossa.
A. Herr! ô!
G. V. I hair no wohl, schrei it a so!
A. 's Weib, so ihr mir gea
Ist so kuinizig, ist so fürwizig ist z'aista
So â Närri gwea.
E. Herr, o i hau it dra docht
À langer Wurm hot mi darzu brocht.
(fol. 28b)
G. V. Dos ist grad dear Teufel gwea(.)
E. Herr! hauni do kuin Hoara gseha(.)
G. V. Leit nuiz dra, warum gost so no nah__
Odam â Gott, und Eva à Göttin zweara?
Mueß lacha__ wanns Äpfel freassa thät Götter macha,
Hätts Wespa, Fluiga und Hummelar gea,
Die vor ui Narra wäret Götter gwea.
Jezt für so grausse Sünda
Mues I ui gau d'Strof àkinda__
Odam luog!
Du sollst bei Egga und Pfluog
Im Agsicht deines Schwois
(fol. 29a)
Dei Broud gwinna, jez mach di uf d'Roiß.

Nr. XXVI.



(fol. 29b)



A. Ka ma dos Ding den nimma vermittla
I will ui gera andri Äpfle schittla
G. V. Es hilft koi bitta und koi beata
Kanscht jezt brav im Koth rumknöeta
(fol. 30a) **E.** O! was kumt gau über mi,
Vor Forcht und Schreaka fast nimma mai gsih,
Ach! lauds do gnädig â laufa!
I will ui geara andera Äpfle kaufa
Oder wand ihr's weand hau,
Will i dafür uf da Bussa wahlfarta gau.
G. V. Braucht nuiz für mi, beat nu für di_
Wart nu, i will di schon scheara
Du sollst deine Kindar mit Schmerza gebähra
Und darzu, gib di nu drai
Deim Ma ewig untergeaba sai.

(fol. 30b)

Nr. XXVII.

Largetto. *(sic)*

1. Herr Je - su - lei, was fällt ui ei was fan - get ihr no
2. I stirb vor Kum - mer, und ver - zei, wäns it ka an - derst
3. Es is mir g'sai, es komm so raus, zach gang no ü - ber
4. Daß du - schuld de - nast al - le mohl da Hund no ha - ba
5. Dos sei meim lieb - ste Gott ge - klagt und ui - ser Frau - a
6. An an - ders Ur - thel fäl - let doch und ma - chets it so
7. Dos macht mir Angst, dos macht mir bang, was ist dos für a

1. à daß i soll un - ter - gea - ba sey und die - na no meim Ma.
2. sey vor i es thu - a will a ai in'd Do - nau sprin - ga nei.
3. mi, der O - dam hot si glo - ga naus hot den - nast thau was i.
4. mueß, dos ist für mi beim tau - set Strohl a grau - se har - te Bueß.
5. auch, daß i muaß die - na wie a Magd hau gmuit i sey a Frau.
6. hearb, ach thuand mi it gar un - ters dah daß i nit gar ver - dearb.
7. Zei daß i deam Ma moi Le - be - lang soll un - ter - gea - ba sey.

(sic)

1. Sup - pa, Spä - za, Knöpf - la ko - cha, spieh - la, schaf - fa gan - za Wo - cha
2. Wa - scha, Beg - la, Nä - ha, stri - ka, Strimpf, ver - riß - ne Ho - sa fli - ka
3. Lin - ka, rif - la, hech - la, bol - la, schwin - ga, bro - cha, Was - ser ho - la
4. Fa - da, zwir - na, has - pla, spin - na, d'Stie - ga auf und a - be rin - na
5. Milch à neh - ma, But - ter rüeh - ra, d'Schüs - sel Bal - la an mir füh - ra
6. d'Hin - na grei - fa, Hie - la ko - pa, En - ta, Gais und Tau - ba scho - pa
7. Schnitt - la ma - cha, Nud - la schup - fa, Er - bis und Fi - so - la stup - fa

(fol. 31a)

1–7. und no zum Lau, d'Moi - ster - schaft it hau.

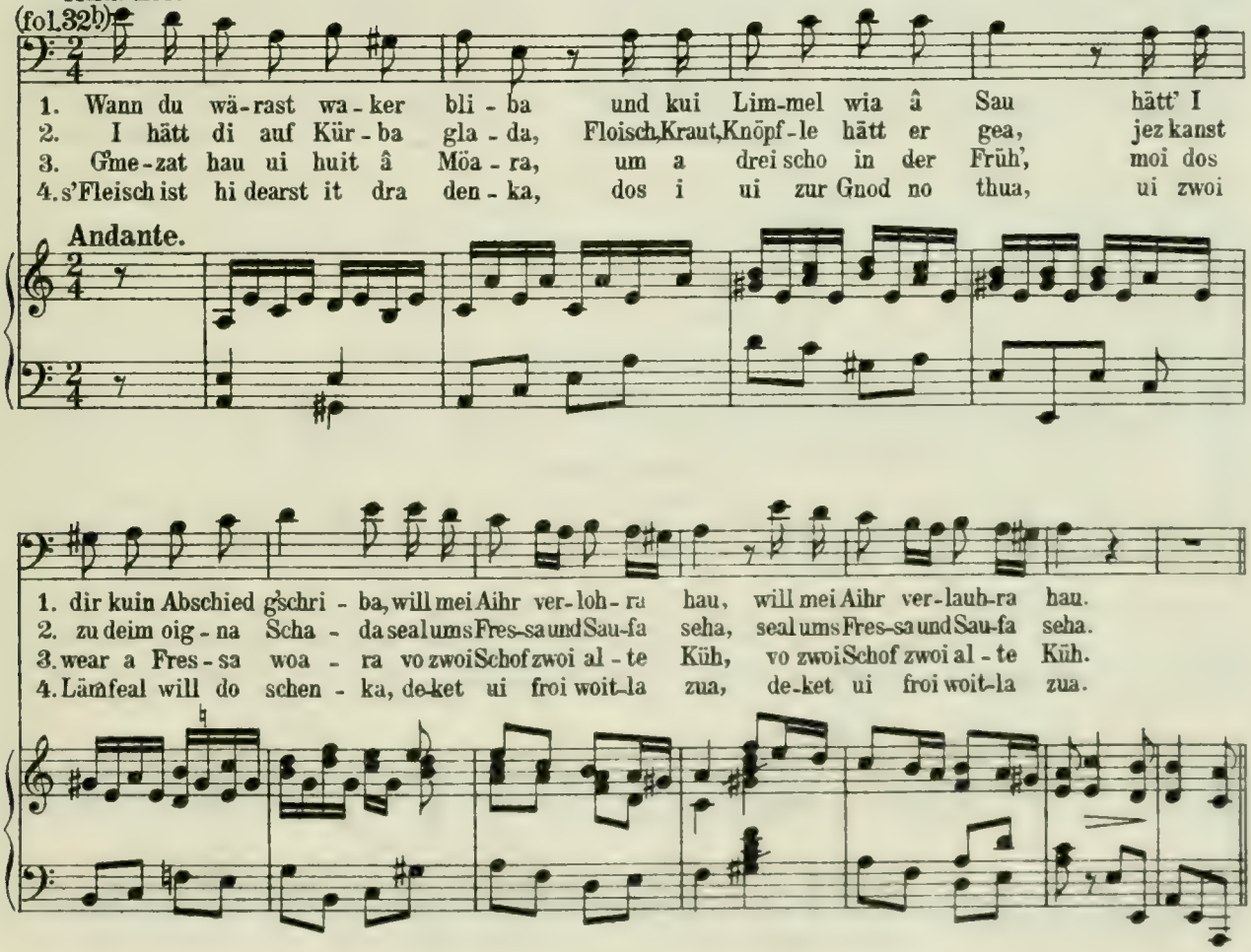
rf

G.V. Jez glei was du witt
I weich vo mein Urthel kuin Schritt
Gib di nu drei, as muß scho so sey.
A. Närrsches Weibli thu it verzaga
I will dir gau no a andra Vorthel saga
Witt, daß ma verfüll dei Begehra
Dearst nu baimn Hayrle a Hauseri weara.
(fol. 31b) **E.** Dos ischt a gueter Roth.
G.V. Ischt ober d Frog, obs ällemohl groth.
A. Müessemer dann jez gau?
E. Es frürt mi, I ka nimma do stau.
G.V. Was denn, wie oft muß i's gau no saga
Ihr muinat gwiß, i soll uini uf am Bukel naustraga
A. Uis wett i no beata,
So naket und blaus in'd Welt naus treatta,
Wann as regnat und schneit,
Was wearet saga d'Leut?
Jederma wiard uis auslacha
O laud is do boyda a Kloidle macha!
(fol. 32a) **G.V.** Nu, nu,-- ui zue zoiga,
Daß i au bisweila loß mit mir foiga
Will i do thua, was ihr weand hau
Und ui a Kloidle macha lau.
segue Aria.

Nr. XXVIII.

Andante.

(fol. 32b)



(fol. 33a)

G. V. Jez marsch, as ischt à deam,
Vor i gau an Briegel neam,
Thuend ui nu it wiederseza
Oder i laß ui mit Hunda nausheza.

A. Was brauchts viel Denka und Dichta
Gott Vater loth sie nimma brichta
Aivle kum
I bitt di drum
Mer weand gau abseits.

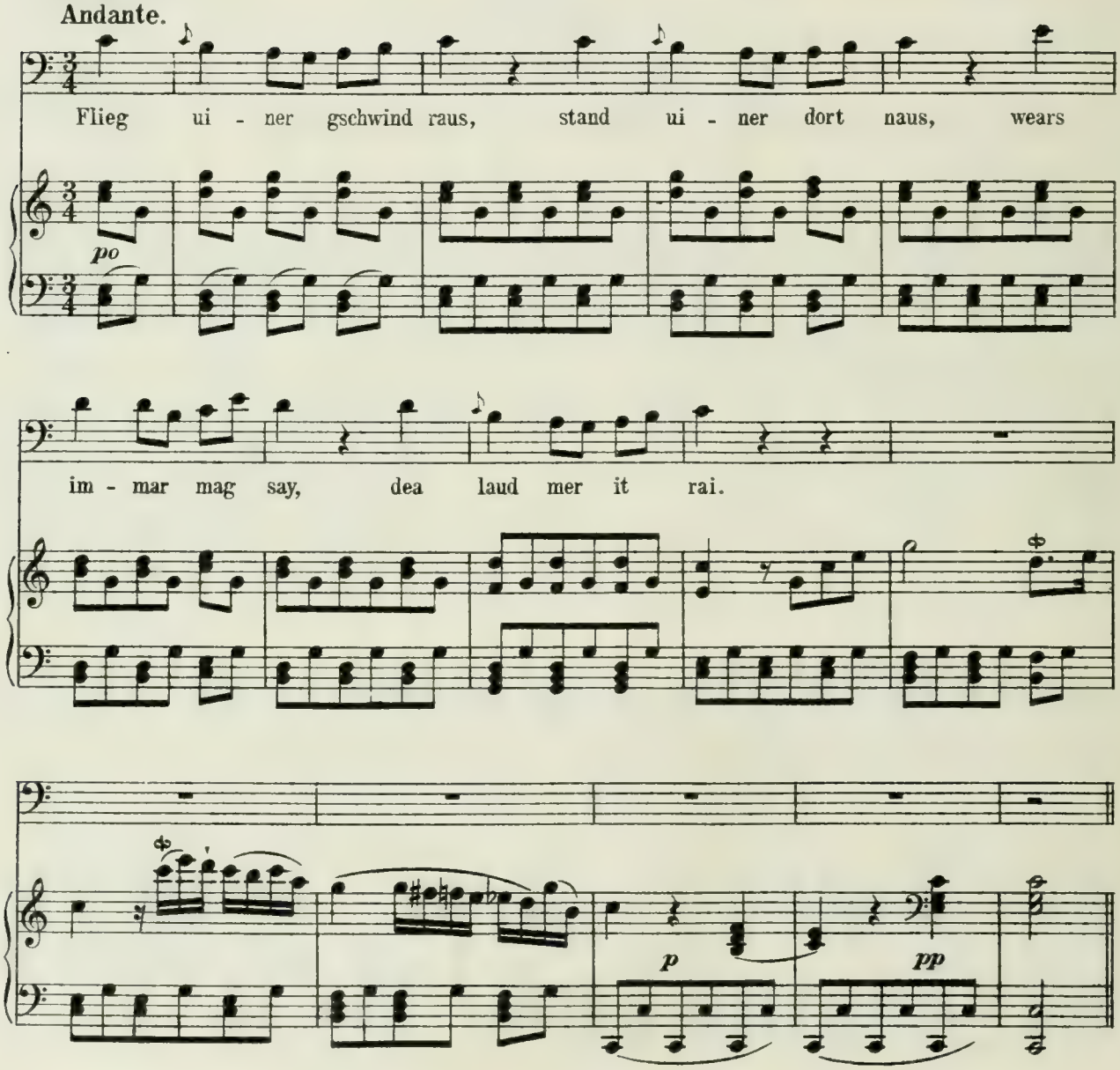
abeunt ambo

G. V. Bhüetene Gott. und s'hoilige Kreuz
Jez sind sie druß, jez sind sie ganga
I muas aber eppas anders àfanga
I fürcht, sie kommet mir über da Zau!
As muaß gau uiner von meine Buaba zur Gartathür stau.

(fol. 33b)

Nr. XXIX.

Andante.



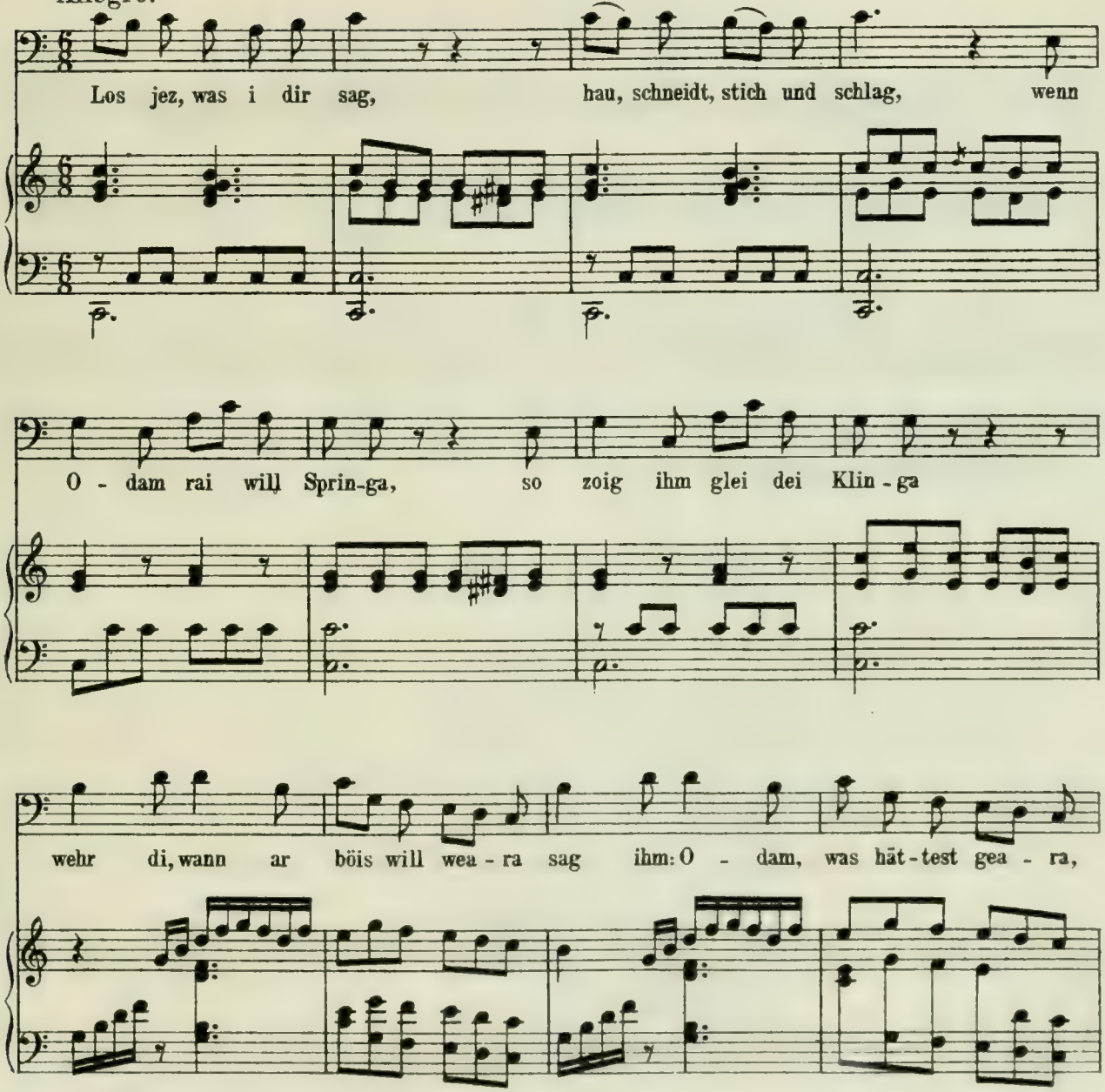
Hic advenit Cherubin.

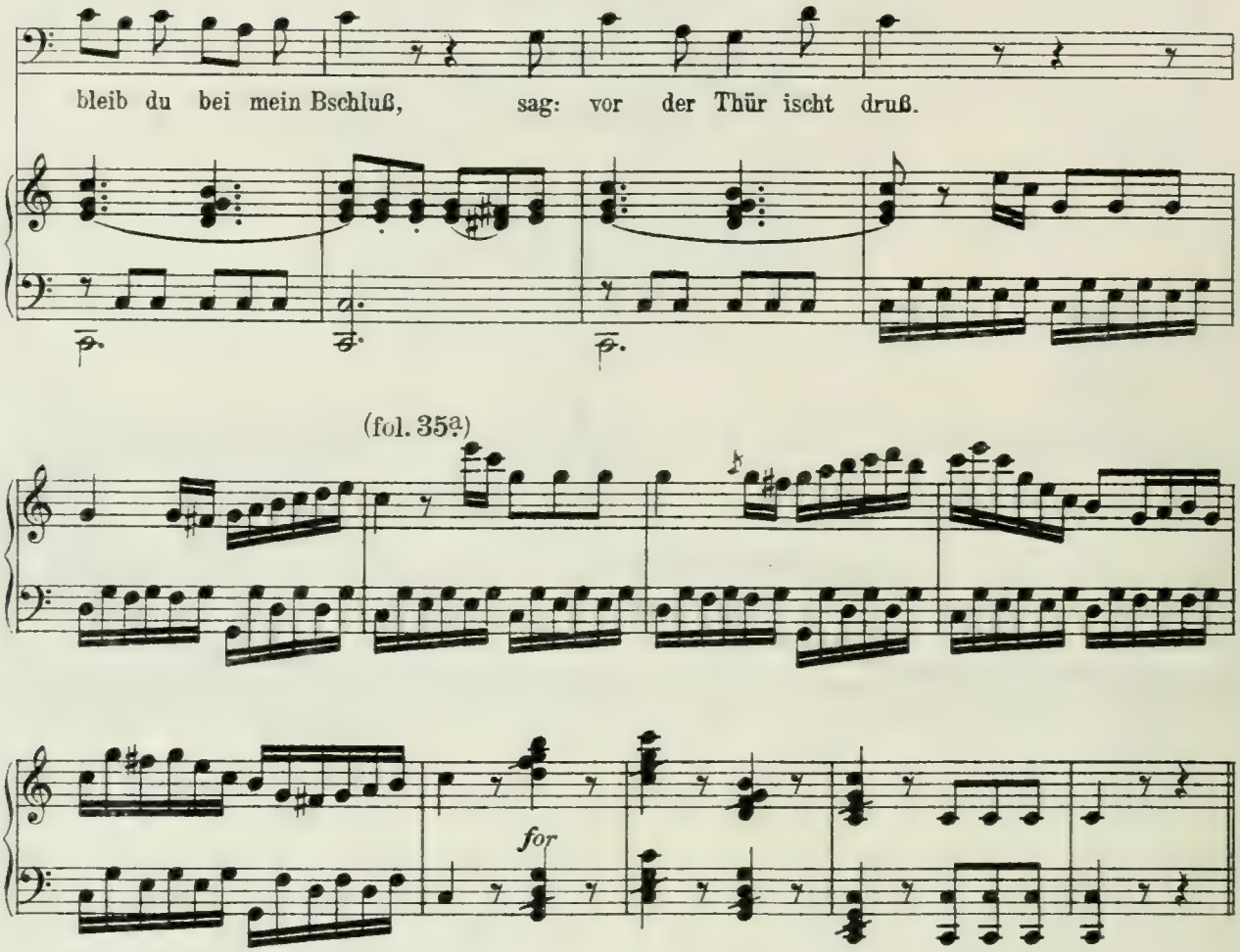
Cherubin. Do bin i, was um,
Vom Himmel ra kumm,
Was geits do
Wie saget, gaud no_

(fol. 34a) **G. V.** No, no__ wohi? sihst it, daß i Gott Vater bi?
Cher. Und i a Cherubi
Und it vom gmeina Pōbel.
G. V. Seha, wia_ host au an fuiriga Sebel?
Ch. I hauna airst voar àzunda
Er brinnt no it weit dunta.

(fol. 34b)

Nr. XXX.
Allegro.





Cherub. Dos ka schu sey
I hau kreuzweiß und überzwears dreu
Aber saget mir uis no,
Ob ihr mi alloi laud so.
G.V. Ist guat, daß du mi thuascht mahna
As geit scho no andere Gspahna,
D'Soldata vom schwäbischa Krois
Die gaut gloi, wem̄ as nu hoißt
Dearst di it fürchta, sie thuend dir koi Loid
Ch. I fürcht mi nu, der Sabel gang it us der Schoid.
(fol. 35b) **G.V.** Hau, schneid und feachta
Krois Soldata sinand die reachta
Gwaltige Tropfa,_ wanns Odam uf d'Hosa wollt klopfa,
Wuret sie, glaub mirs nu
D'Büxa hi kaya, und springa davo.
Bueba, Engel und so Baschi
Di haud Säbel und Guraschi
Thurand do hear stella
Kroistruppa sind hungrige Gsella,
Dann sie steiget über da Zau
Und freasset, was Odam hätt überglau.

Musikbeilage II.

Creatio Adami

Ejusque in paradisum inissio	in actu 1mo.
Productio Evae	in actu 2do.
Peccatum et Poena	in actu 3tio.

(G. B. Hofbibliothek Karlsruhe: 777 Sebastian Sailer.)

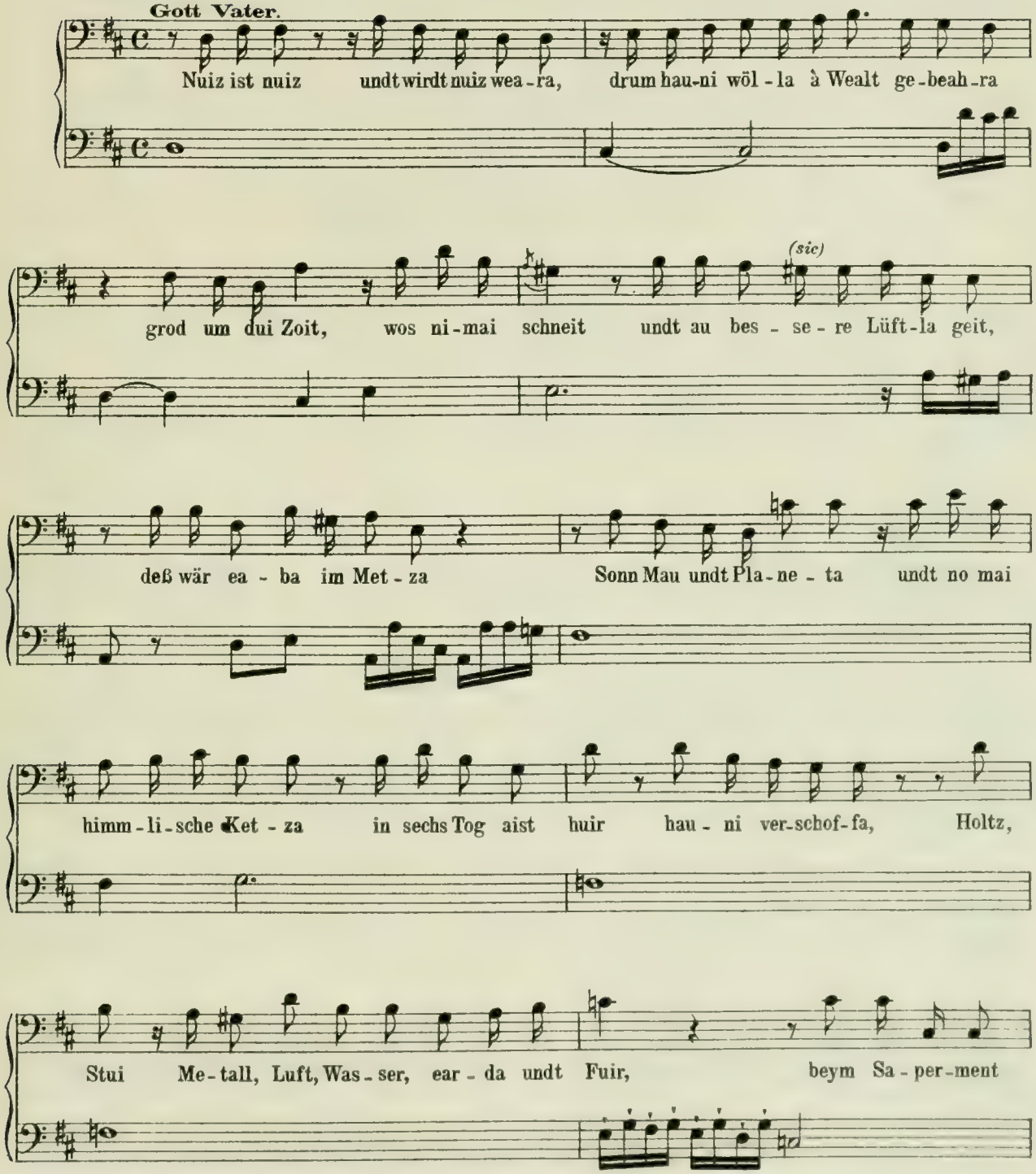
Authore Reverendo
P. SEBASTIANO SAILER
ord. Praemonst. Marchtalli Professo.

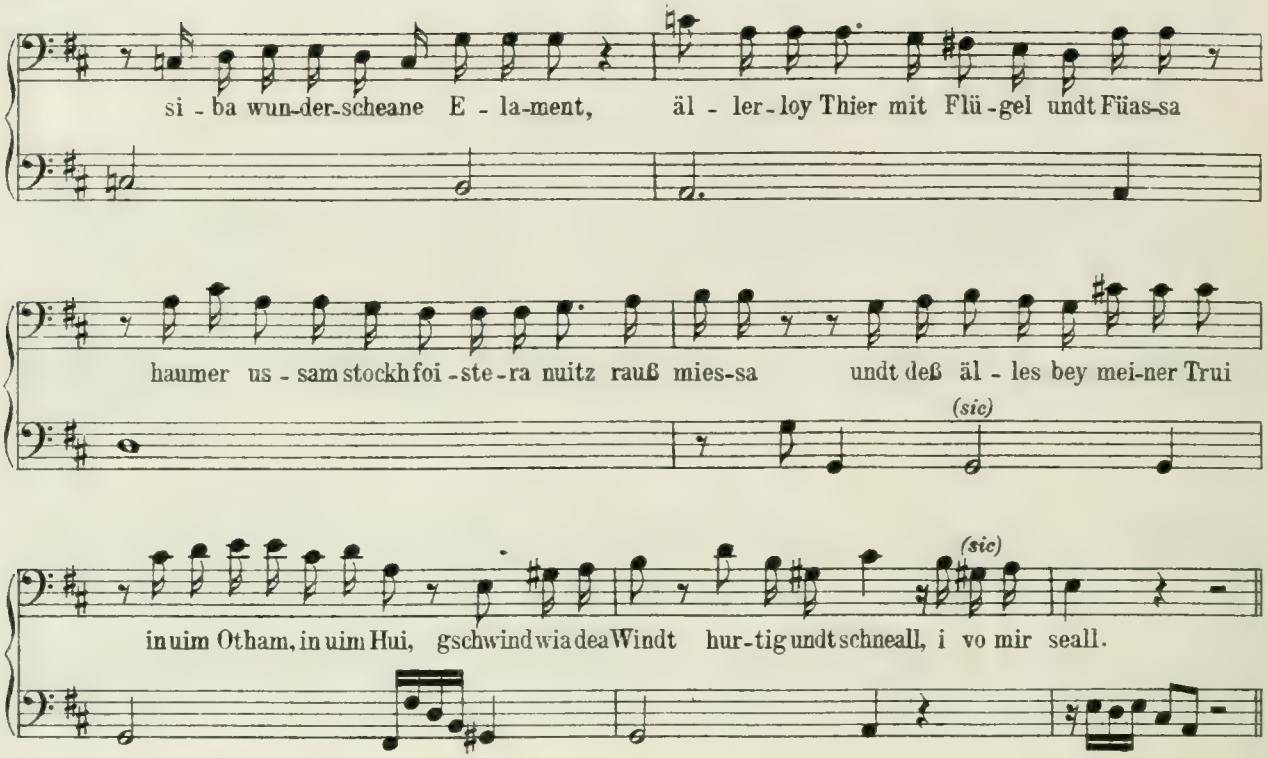
Actus primus.

Nr. I.

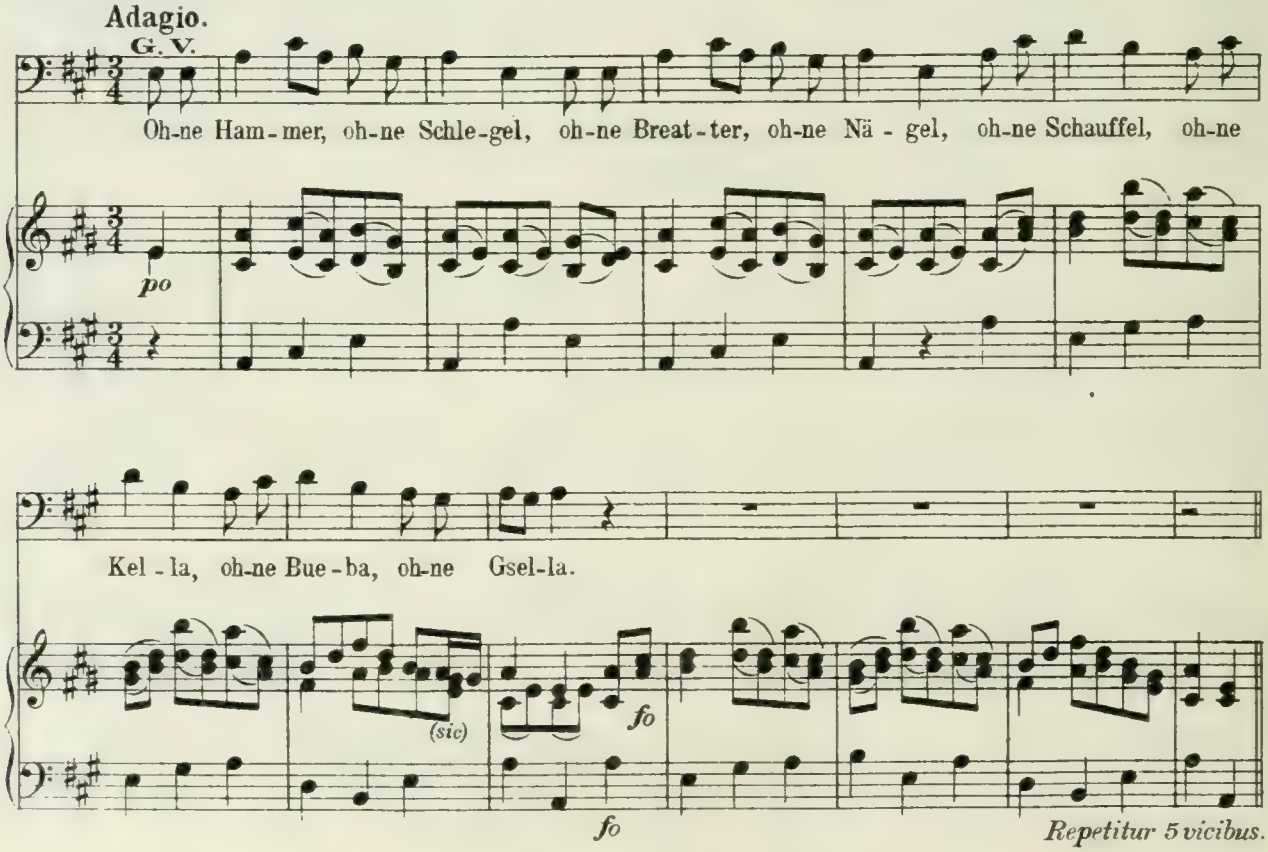
Recit.

Gott Vater.




si - ba wun-der-scheane E - la-ment, äl - ler-loy Thier mit Flü-gel undt Füas-sa
haumer us - sam stockh foi - ste - ra nuitz rauß mies-sa undt deß äl - les bey mei-ner Trui
(sic)
(sic)
in uim Otham, in uim Hui, gschwind wia dea Windt hur-tig undt schneall, i vo mir seall.

Nr. II. Aria.


Adagio.
G. V.
Oh-ne Ham - mer, oh-ne Schle-gel, oh-ne Breat - ter, oh-ne Nä - gel, oh-ne Schauffel, oh-ne
po
Kel - la, oh-ne Bue - ba, oh-ne Gsel-la.
(sic)
fo
fo
Repetitur 5 vicibus.

Ohne Kalch undt ohne moertel,
Mit bsondere Vörtel,
Ohne Hobel, ohne seaga,
I brächts à so zweaga.

Ohne feila, ohne zanga,
Ohne röttel, ohne stanga,
Ohne richtscheit, ohne zirckhel,
Ohne laubwerckh, ohne schnirckhel.

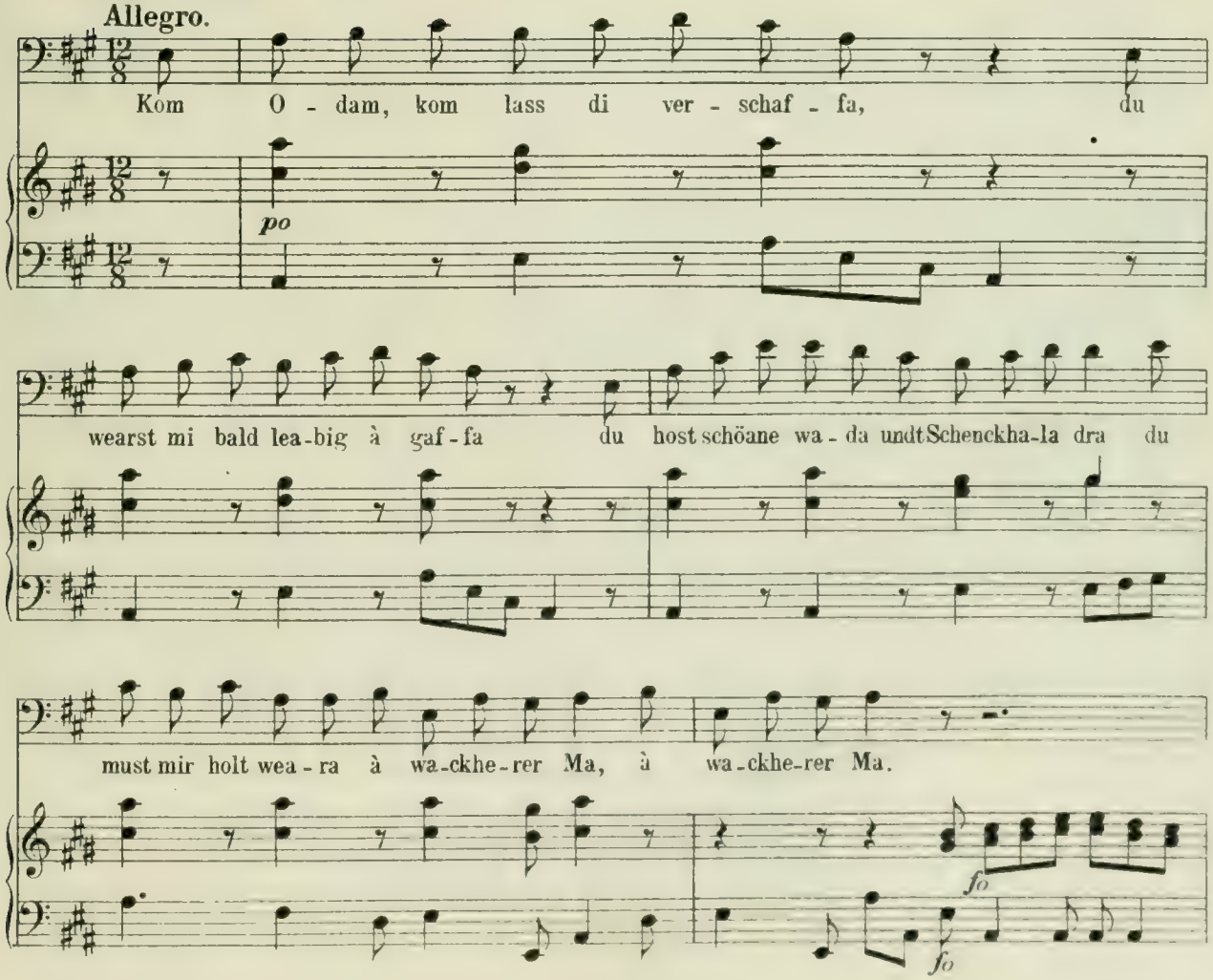
Ohne schiffer, ohne stui
I sealber à lui
Ohne ziegel, ohne blatta,
Ohne sparra, ohne latta.

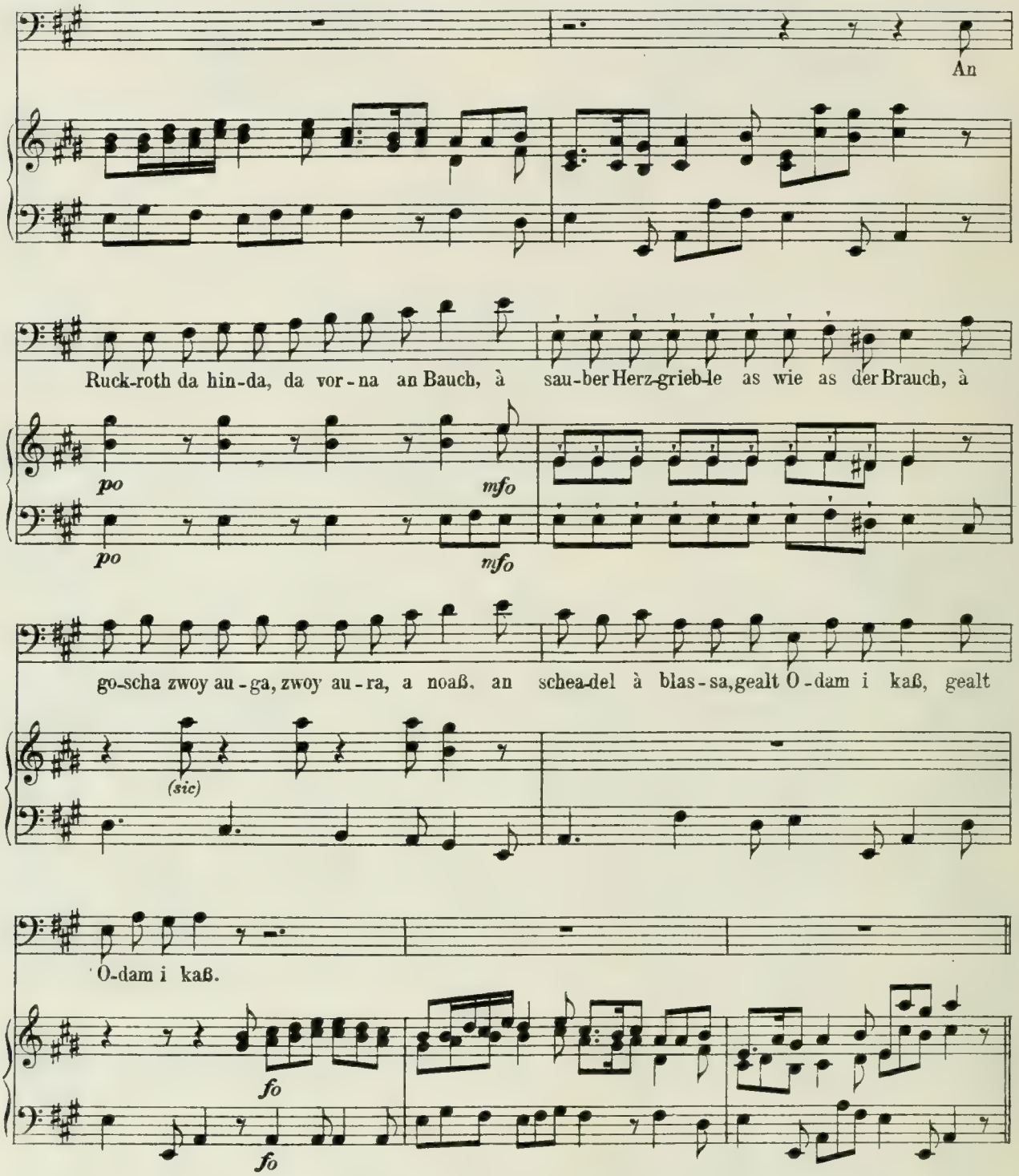
Ohne staâb, ohne lingier,
Ists grotha so mir
Ohne fohra, ohne danna,
Ohne digel, ohne pfanna.

Ohne neper, ohne eysa,
Ohne zoichna, ohne reissa,
Ohne menscha, ohne goister
I bi der Zimmermoister.

Recit. Vivat, vivat, eas soll gscheha
Ist mei göttliches Handwerckhszuig gwea,
Mit deam hauni älles könna hearstella,
Mit deam hauni gmocht, waß i hau wella.
Undt zwohr beym bluath
Ist älles hibs sauber undt guth,
Allui!_ uis goth no ab, wieni mui,
An Menscho der Moister über die socha
Muß i huit no zu guater letze mocha
Uß deam luim, uß deam leatta,
Will i ihn gau außer knetta.

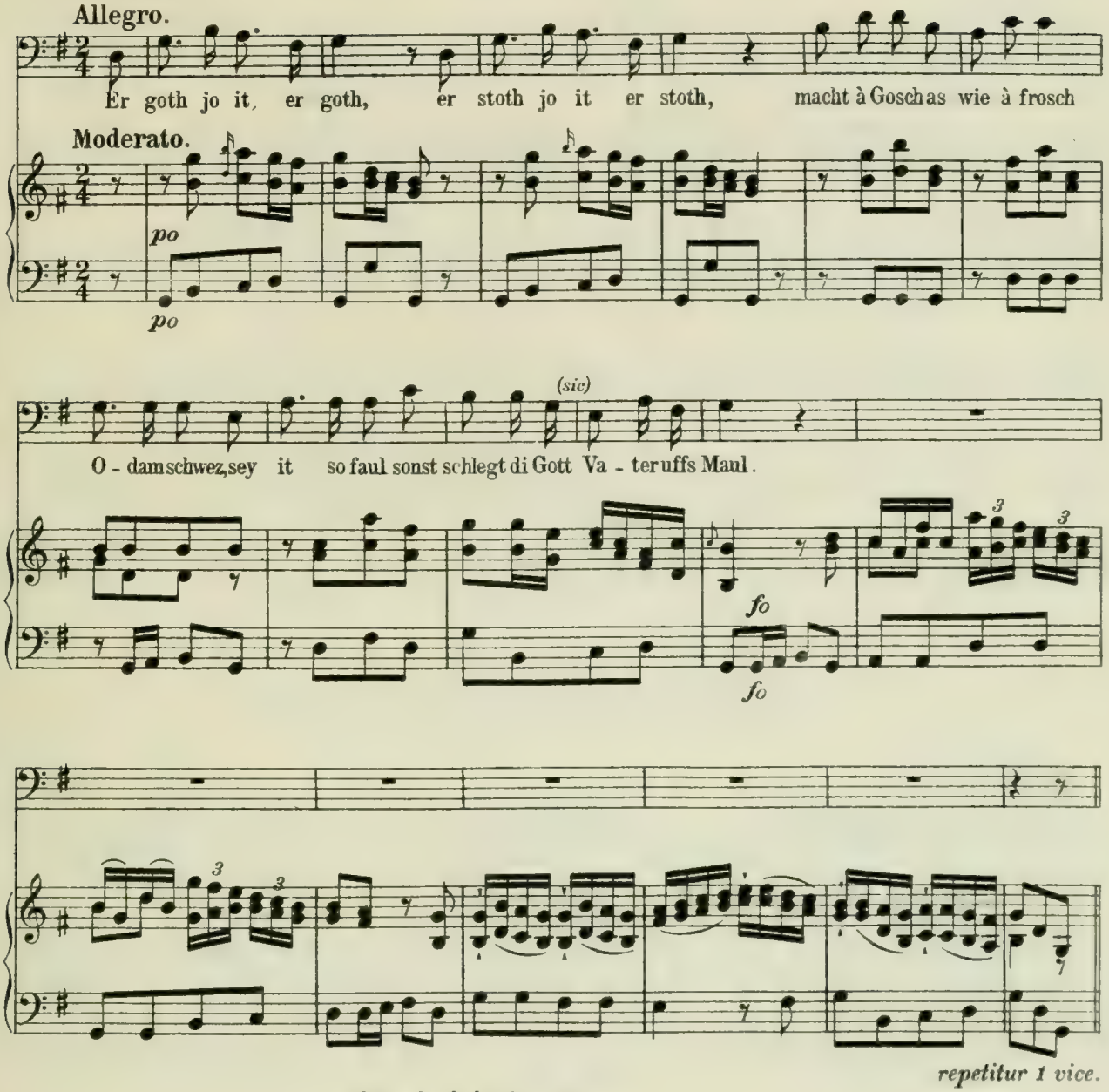
Nr. III. Aria.





Recit. Boz, boz, boz
Ist deß it à leattaner Klotz,
I mui, er hob kuin darm
Er ist à Kerle, daß gott erbarm
I muß doch gau seha,
Weni mit ihm schwez, ob er mi thuet versteha.

Nr. IV. Aria.



Wen du à brafer ma
So guckh mi frey au à,
Gang an schrit, fürch di nit,
Bist à Kerl, as ist à spott,
Sog frey au griessana Gott!

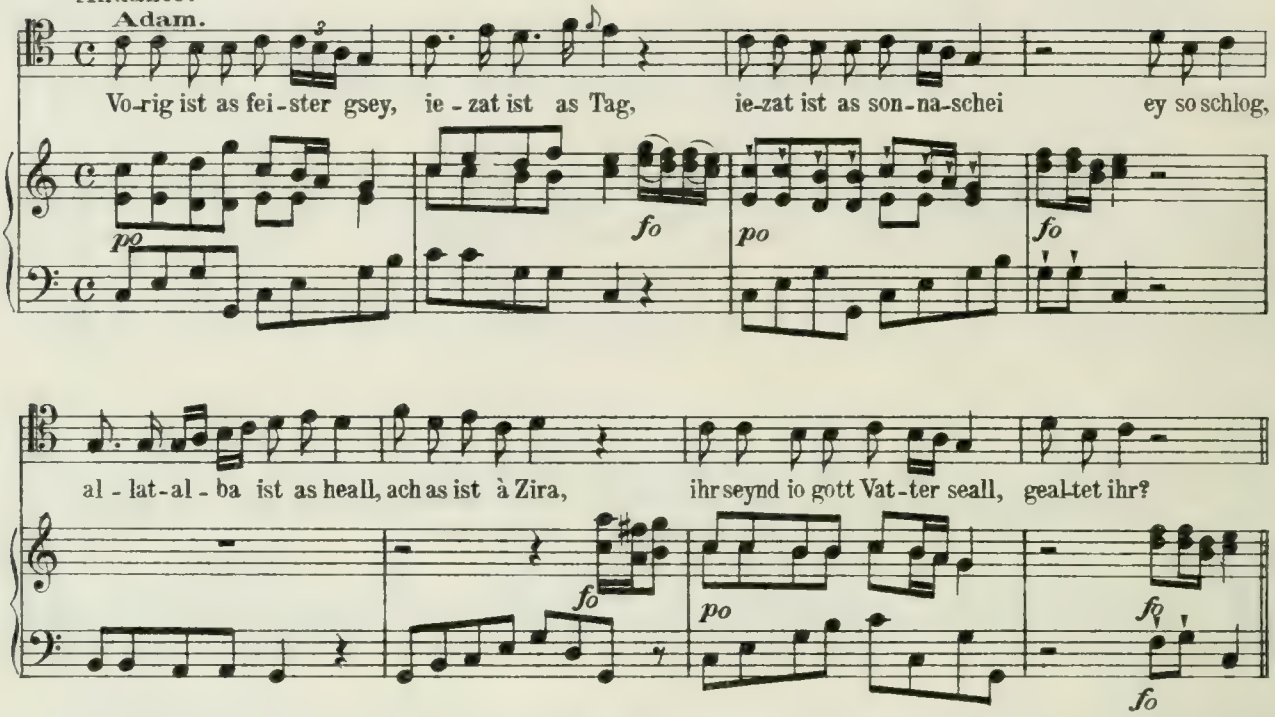
Recit. Aber iez isch auß, er schwezt kui woat
Es fehlt ihm holt no ama andera oath
Da goist undt s leaba,
Will i ihm mit meim otham ei geaba. Pu----
Odam gsichst?

Adam. *Recit.* Jo redle, gott Vatter!_ gelobt sey Jesus Christ.--
Ey so weni, mei! wo bini?-- I hau gmuit, es traummer
Vom jüngsta gricht, wie ihr mir haud blosa in's gsicht.

Nr. V. Aria.

Andante.

Adam.

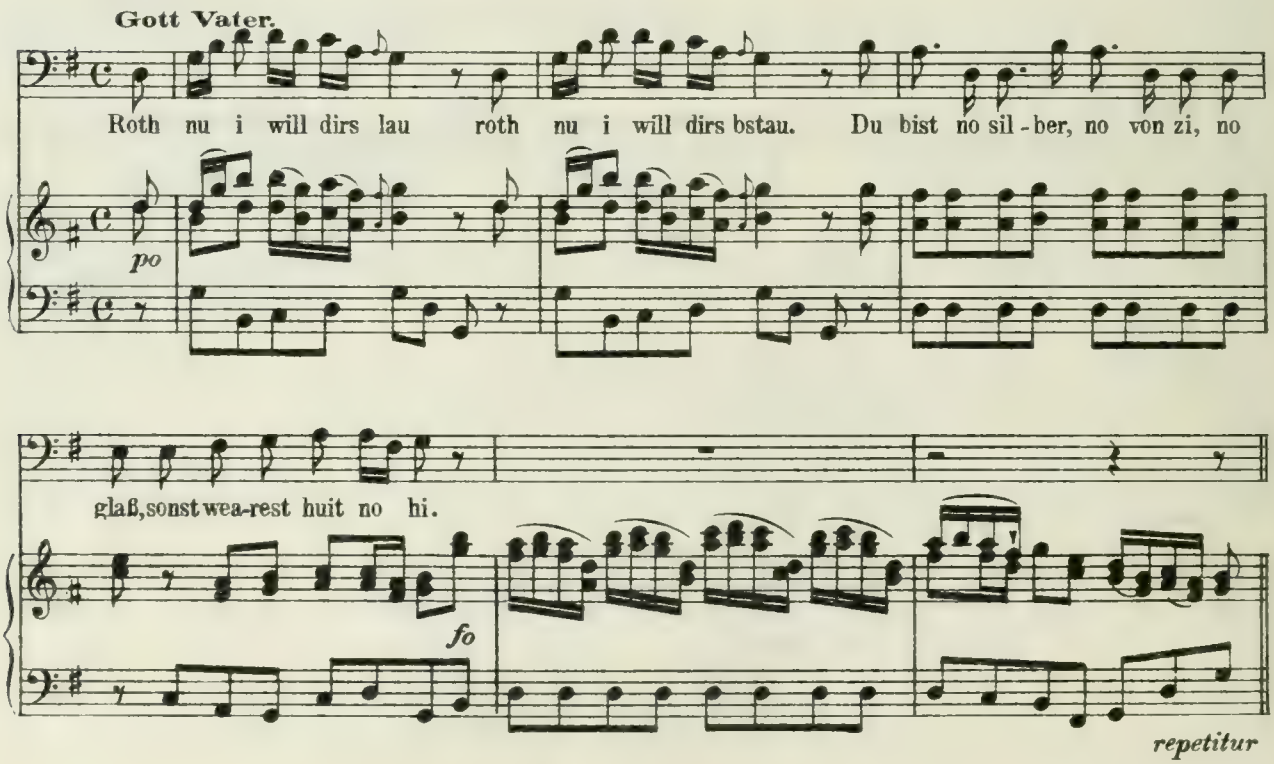


G. V. *Recit.* Deß bini, undt du bist mei Creatur.

A. *Recit.* Ô! i hau scho längst dächt, wenni nu Verschaffa wur
Wo hear bini kuma, wo haud ihr mi gnomma?

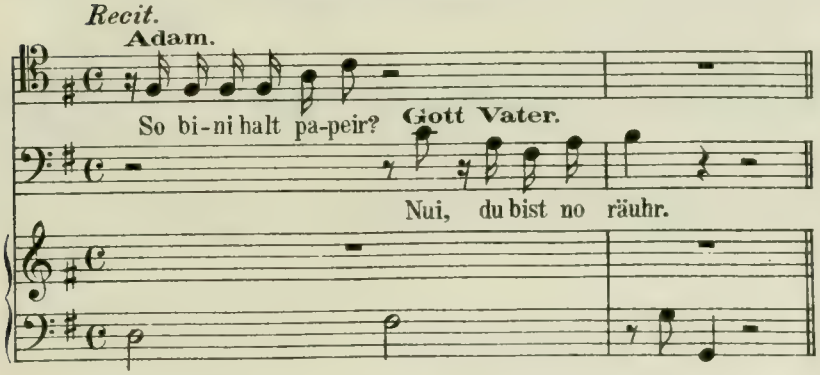
Nr. VI. Aria.

Gott Vater.



roth nu (etc)... No möss, no stahl, no holz, no bui,
No zinckh no marffel no vom stui

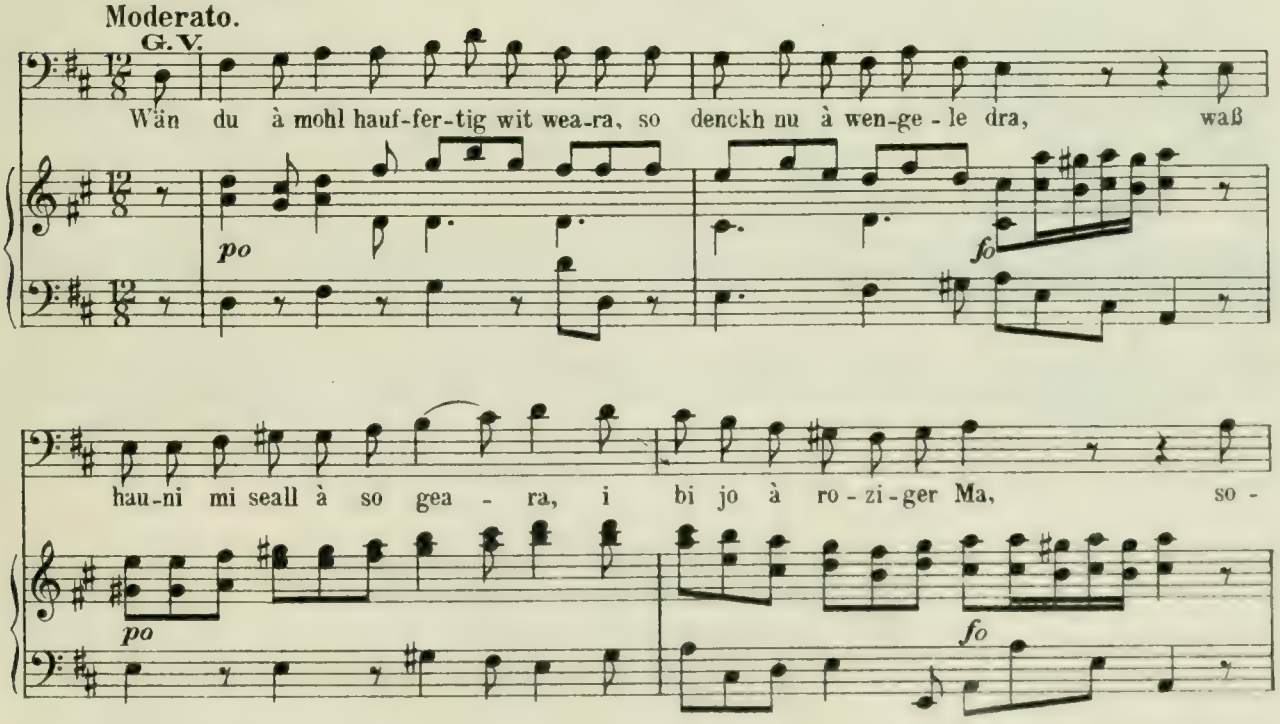
roth nu (etc) No von eysa no vom bley,
Roth woß dei materi sey.

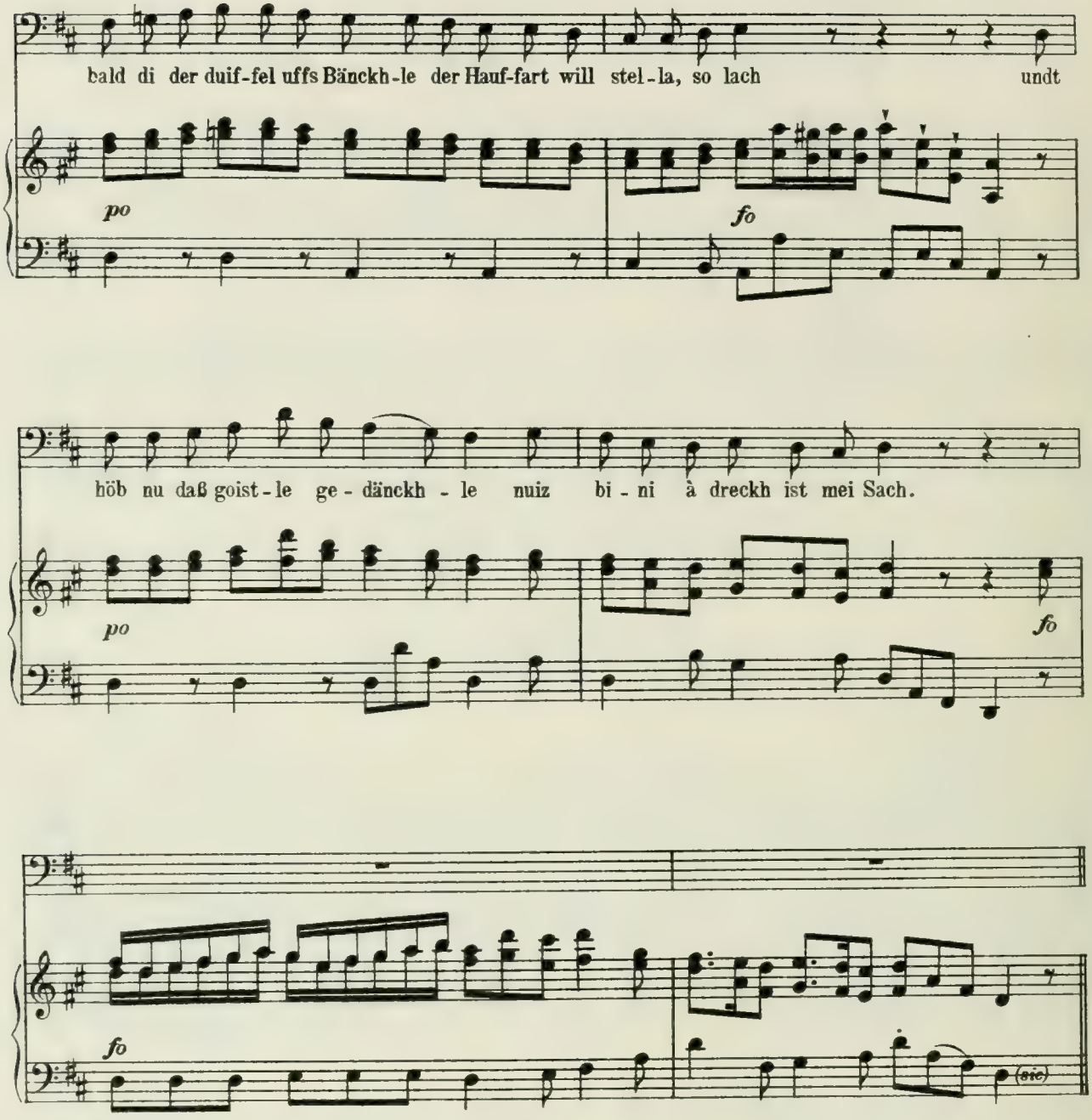


roth nu (etc) No vo lumpa, no vom zwilch,
No vom barchat no von trilch

roth nu (etc) No vo hampf no ehwerck gspona
Host di no nit besser bsonna?
A. *recit.* Was ist dinn deß füra ding?
G. V. Sichst do auß deam pfifferling
Hauni di, eh du so gschnapet
Zömma kleiabat, zömma bapet.
A. Deß ist zimmli schmozig, drum bini so rozig,
I muß mie gau schneiza,_ mit gunst.
G. V. Deß gschicht ällz it uma sunst.

Nr. VII. Aria.

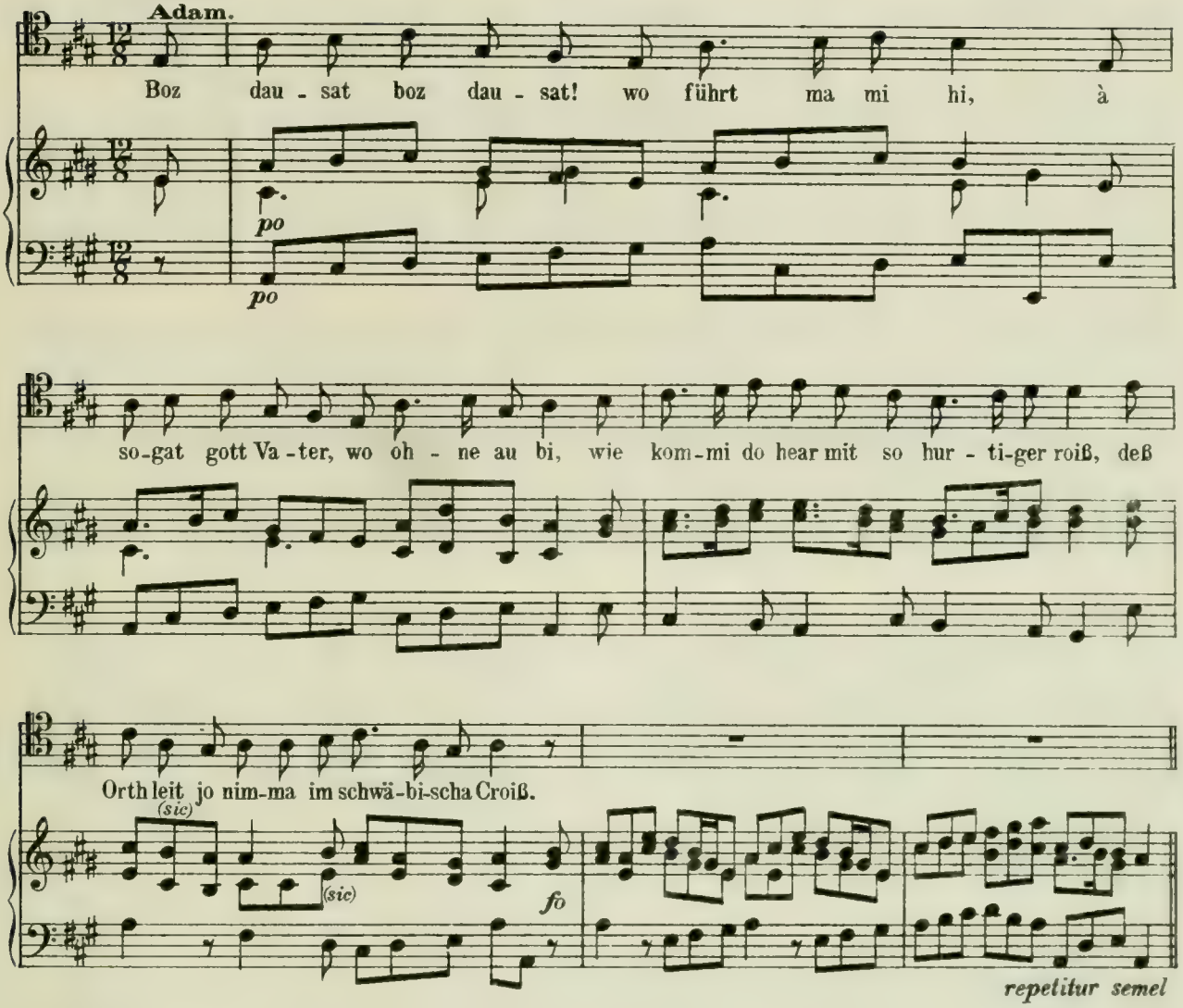




Recit. Aber iez ists Zeit, richt di mir weand gau no weit
Ins paradeis willi di führa, zu zwetschga, zipewa, öpfel
Undt biera. *(in paradisum ducitur).*

Nr. VIII. Aria.

Andante.



Adam *(in paradisum ducitur):*
Die windla die wehat so schröckhele zat,
Die vögala singat uff ällerloi at,
As ist mir do grotha as fehlt mer do it,
Obs geits in der menge, as hoist maul waß witt?

G. V. ***Recit.*** Deß gschicht älz mit fleiß, du must mir braf schaffa im paradeiß.

A. ***recit.*** Wear soits, daß i mueß?

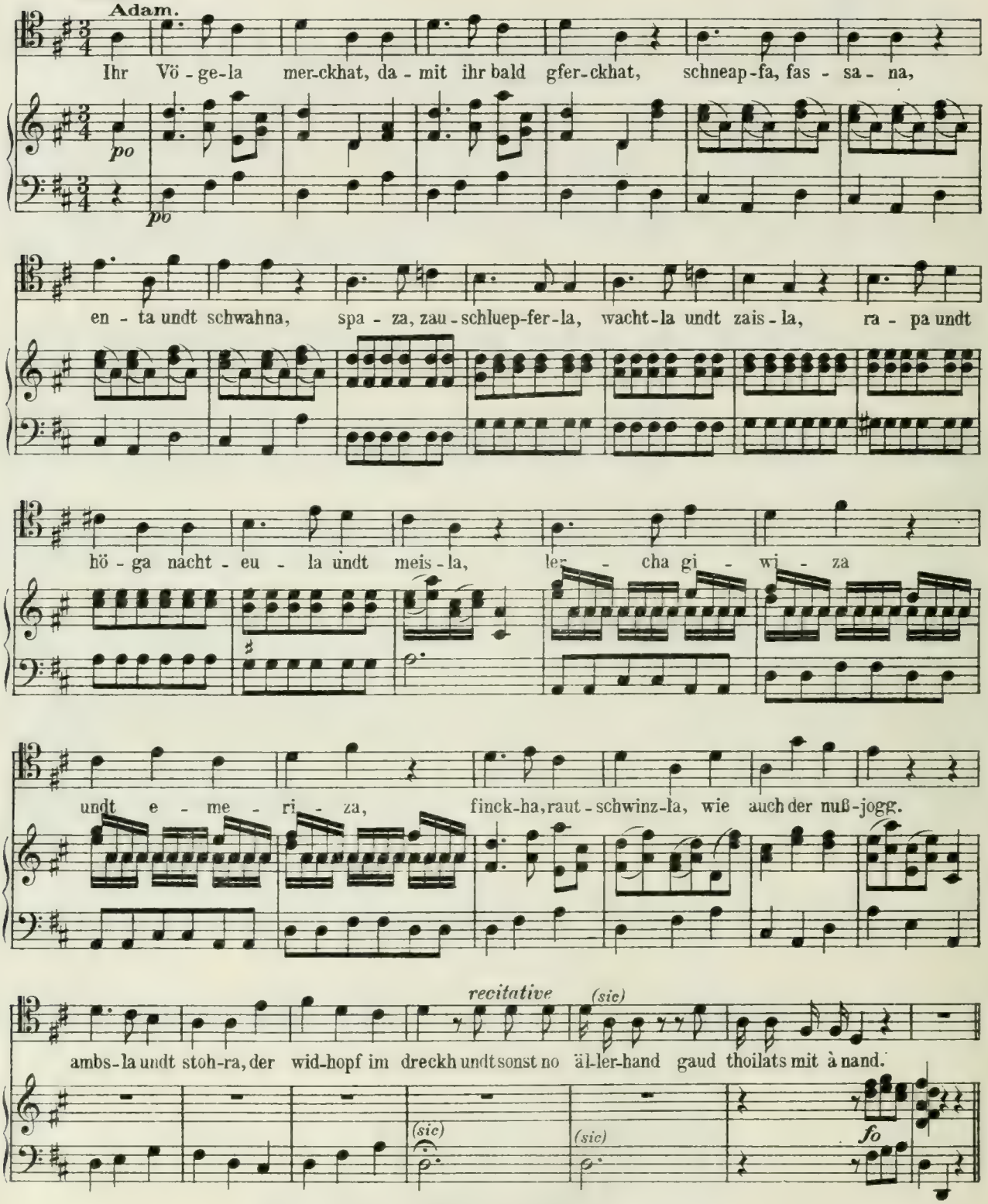
G. V. ***Recit.*** I hau dir deßtweaga geaba händt, und fueß,
Grad undt gsunde glider,
Odam sez di à wengele nider,
I will gau ällige gattunga der thiera
Uffam stroi für d nasa hear führa.
Du kasch um undt um bseha
Undt im iedwedera sein nahma gea.

A. ***recit.*** Deß ist währle à scheane wahr,
I will gau zoista à d Vögelschaar.

Nr. IX. Aria.

Moderato.

Adam.

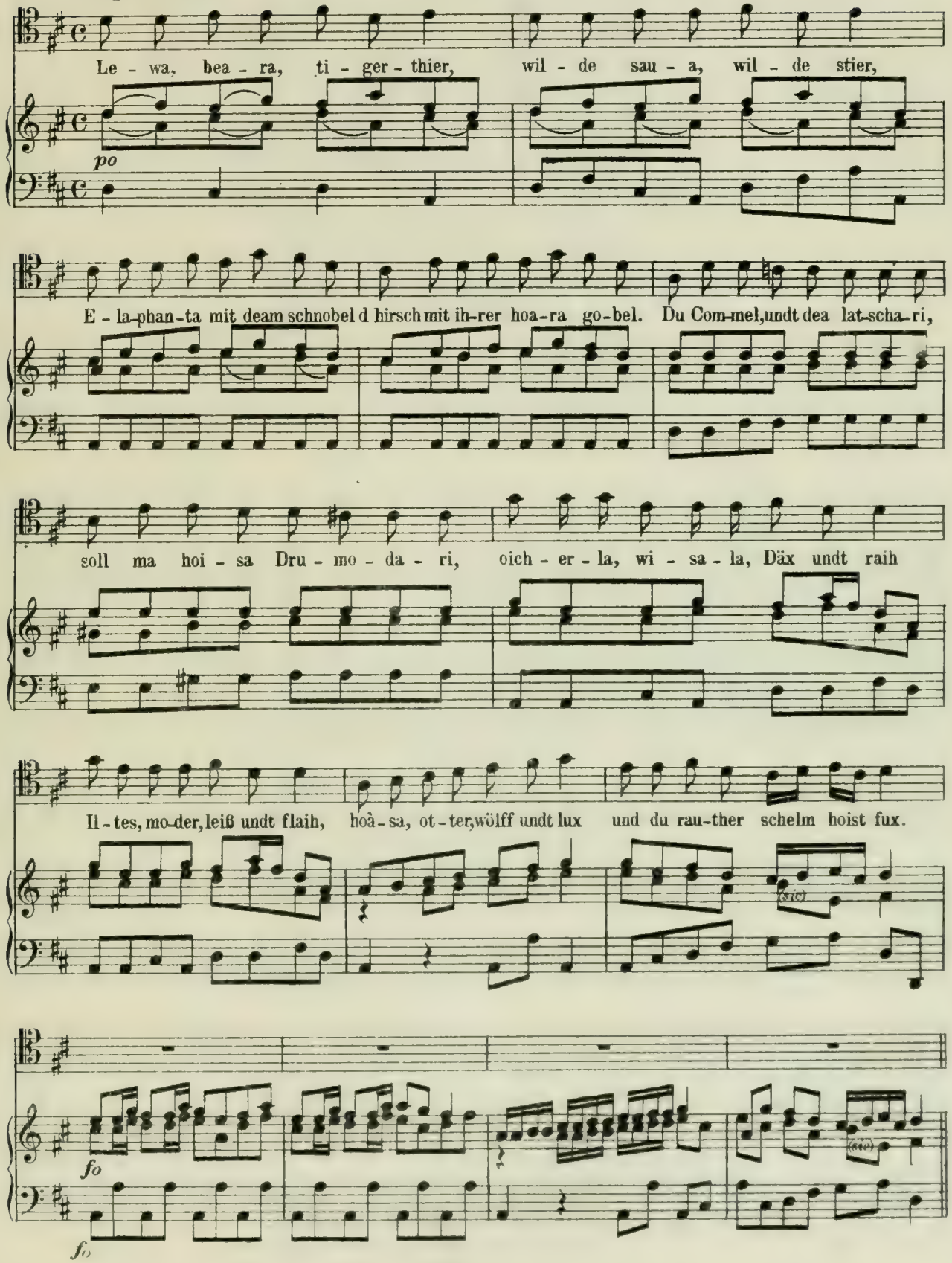


A. *Recit.* Aber iez fürchti mir schier,
Des sind wiesta abscheuliche thier
As ist mir angst domit.

G. V. *Recit.* Du dearfst dir it fürchta, sie freasset di nit.

Nr. X. Aria.

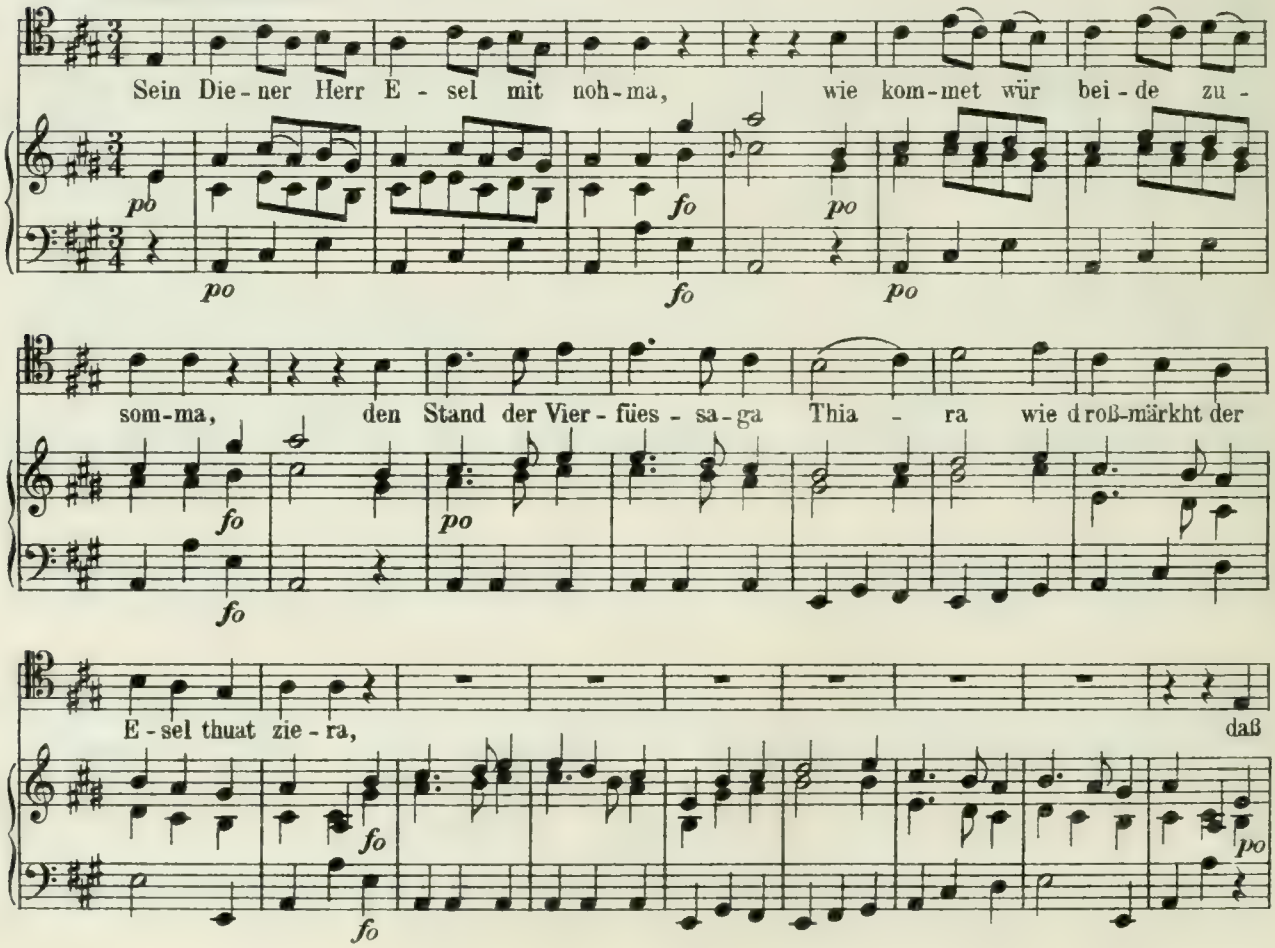
Allegro molto.

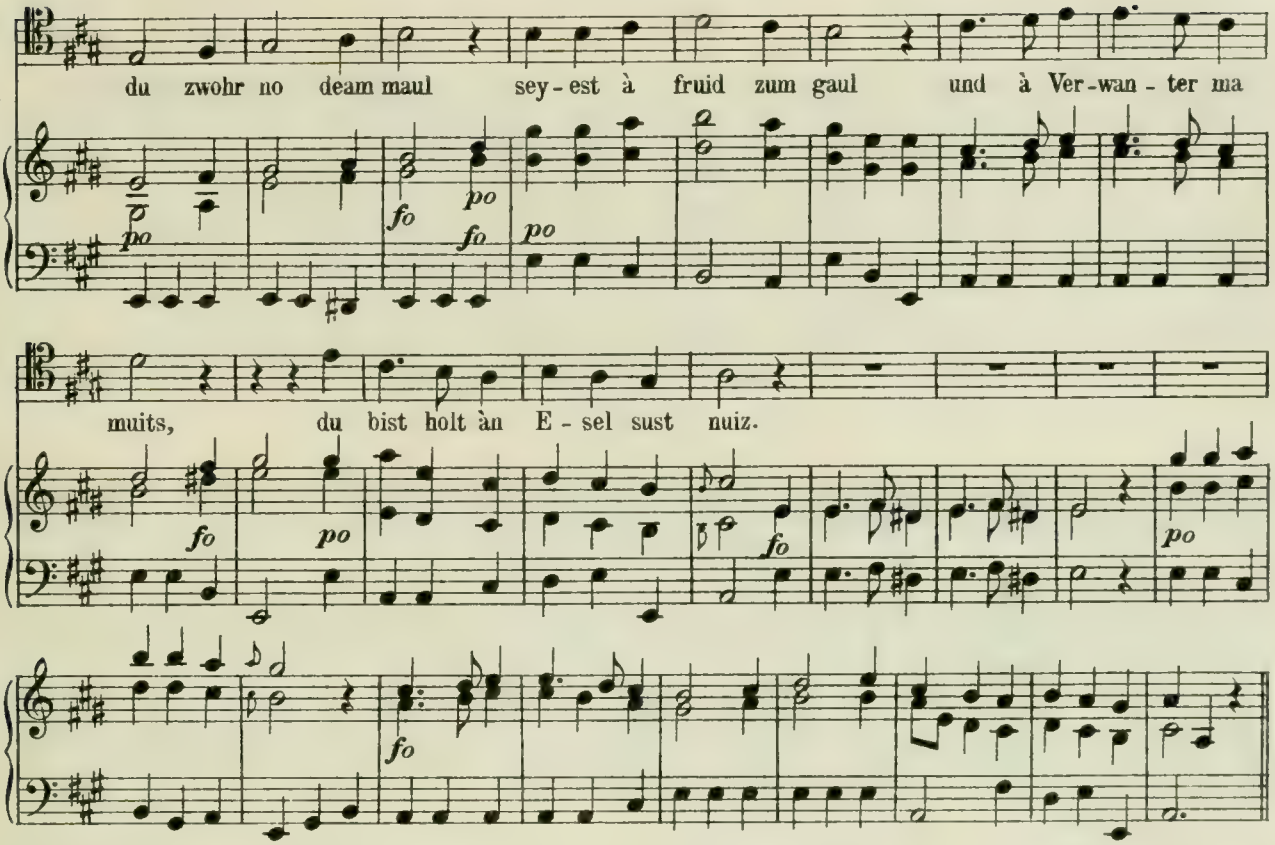


Recit. Allo March in wald naus.
–Hear mit diene thier, so ma braucht ins hauß.
Gayß clamat. me me me.
recit. So vihli woiß, bist du à goiß, los à bizli dei kindt
Hoist gizle, bockh aber dei ma, undt so weiter,
Deß ist à reachta wahr für d' schneider.
Kuh mugit. mu mu.
recit. Und wie hoist du, i woiß schau was i thua, du bist
Holt à kuha, dei kindt hoist kölble, dei ma hoist
stier, ox dei bruder, seynd uier Vier.
Roß hinnit. Ini hi hi.
recit. I kenn di schau längst, du bist holt à hengst
Dei bua hoist filli, dei weib hoist mehera,
Deß ist die ganz famili.
Schaâf balat. me me me.
recit. Nu do niber gehe, du bist holt à schoâf.
Wie spricht der hundt?
Hund latrat. wu wu wu.
Recit. Nu gmach, undt ohne schoda
Beiß mi it in meine scheane woda,
Narr! beiß undt bill,
Wemma mer iabis steahla will.
Esel rudit. Iha Iha Iha.

Nr. XI. Aria lente. *(sic)*

Vivace moderato.





Da capo 2 mahl.

z Jerusalem neaba deam spital,
Wen über da zwilchana kittel
Weart wella vor älliga leutha
À mol uiser hearrgott ei reitha,
Weart er di vo deam zau
Füran gaul holla lau.
Zbethogi z negst am schloß,
Du bist holt an Esel, kui roß.

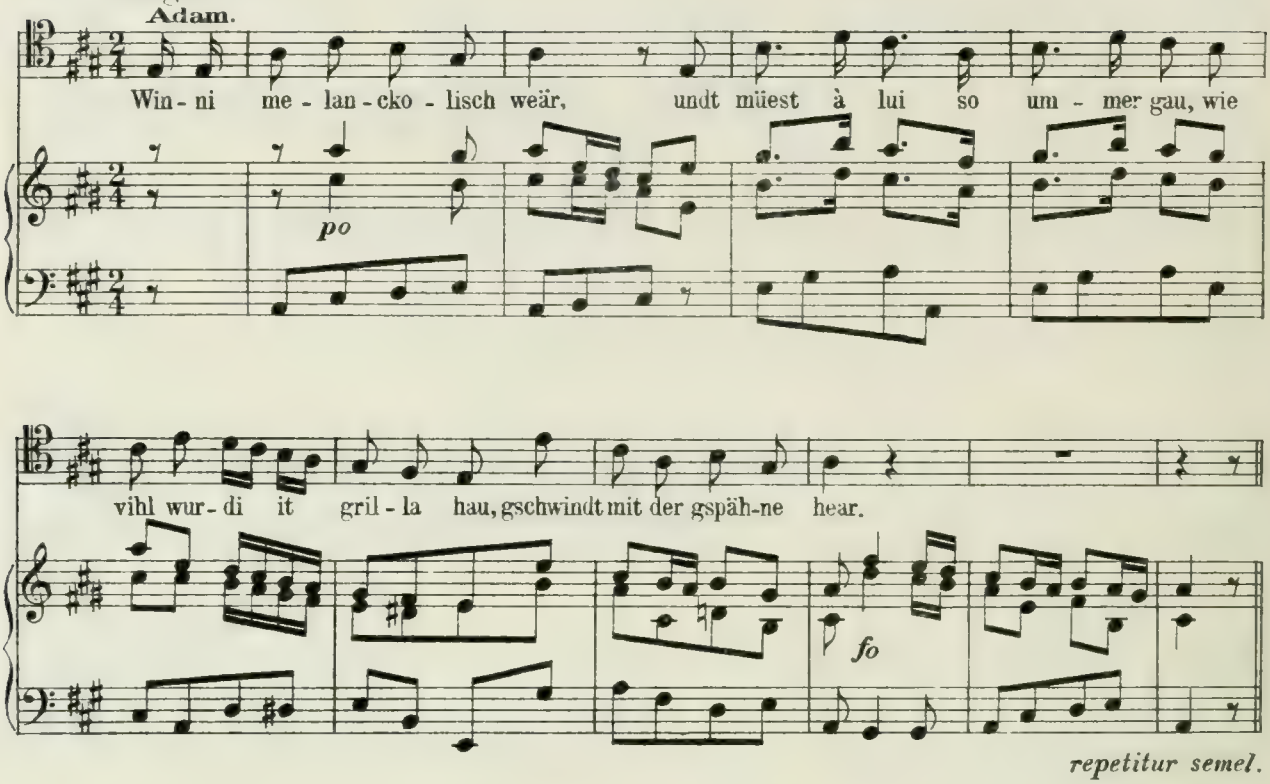
Ist uiner à langsamer ludi,
Undt woist zimmle lizel im studi,
So geites kui anderes mittel
Ma hoist à holt Esel zum dittel,
S lest orth in hauer schual
Hoist ma da eselstuhl,
Deine aura siud zlang,
Du bist halt an Esel iez gang,

recit. Iez bini fertig, iez bini grea,
Ist au älz no uiam Verlanga gwea.
G.V. *Recit.* Ällz ist ganga, no mein Verlanga,
I will dir fleißig dra denckha,
Undt wenni wider komm, à Heargottle schenckha
Oder nembst iabis andres dafür, wie i gspihr.
A. *recit.* Jo wohl redle, i noahm iabis anders darfür. - - -
Ällige thier, die i do gsea, synd dur, undt dur à bärle gwea,
Älle, älle mit à nander,
I möcht doch au sey sealb ander.
Wenn ihr mir kui ghilfin thättet geaba,
Könti io nimai so leaba.

Nr. XII. Aria.

Allegro.

Adam.



repetitur semel.

Cortaiser leabat so,
I muß au bey die leutha sey,
Sonst gschorrat mir dear maga ei,
Ska sey i henckh mi no.

G.V. ***Recit.*** Odam, sey it so augschlacht,
Es ist no lang biß z nacht,
So bald i z mittag weard geassa hau,
Wear nu it schui,
Z obat una halba drui,
Soll à gspähne à deiner seita
Stau, I will di gwiß it vergeassa.

A. ***recit.*** Ey, so seyas, gott gseangene 's iassa. - - -
I will gau biß
Spaziera uff dear griena wiß.

Actus secundus.

Productio Evae.

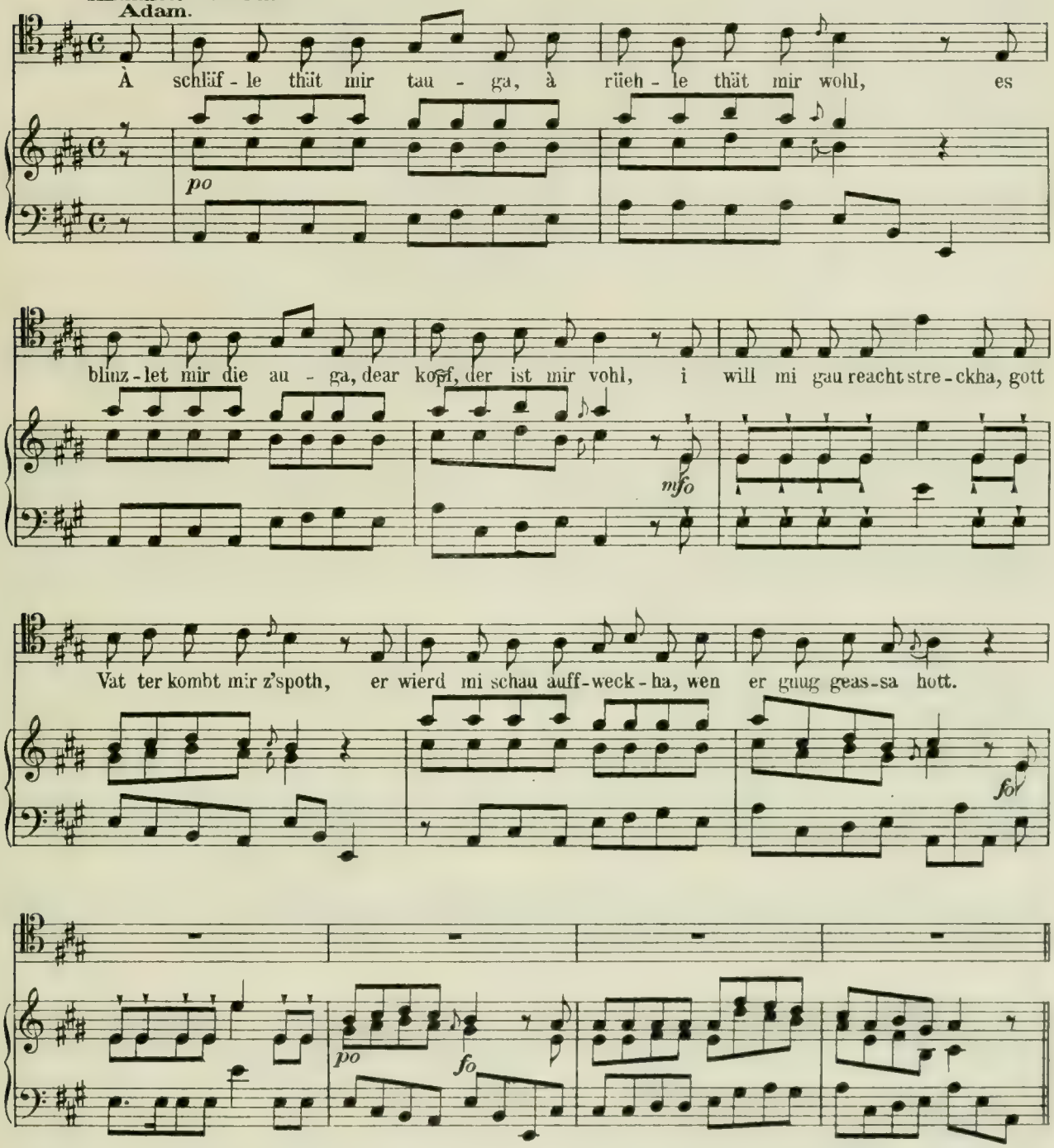
Adam oscitat.

recit. Â - - - - ist mir zeit so lang!
Mei maul goth mir auf bei 17 spang
Woiß waß? will mi gau niderlega ins graß,
Gilt an baza, i ka gau braf
Schloffa uffam griena waza.

Aria oscitanter.

Nr. XIII. Aria.

Andante. Moderato.



G. V. *Recit.* Deß hoist gschloffa, des hoist gschnarchat,
Odam reist gwaltige löcher in barchat.
Odam gang loß dir trauma,
Waß muist? soll i dir à weib leauma
As ist holt à so, i zweifla no.

Nr. XIV. Aria.

Andante moderato.

Ver - schaf - fi ihm kui - na, so will er ver - za - ga, ver -

Moderato.

po

po

schaf - fi ihm ui - na, so ist ear holt gschla-ga wo - rum? do - rum, um - a weib,

schli - mers bai - sers nuiz auf - treib, frey - le kaß à gua - tha gea,

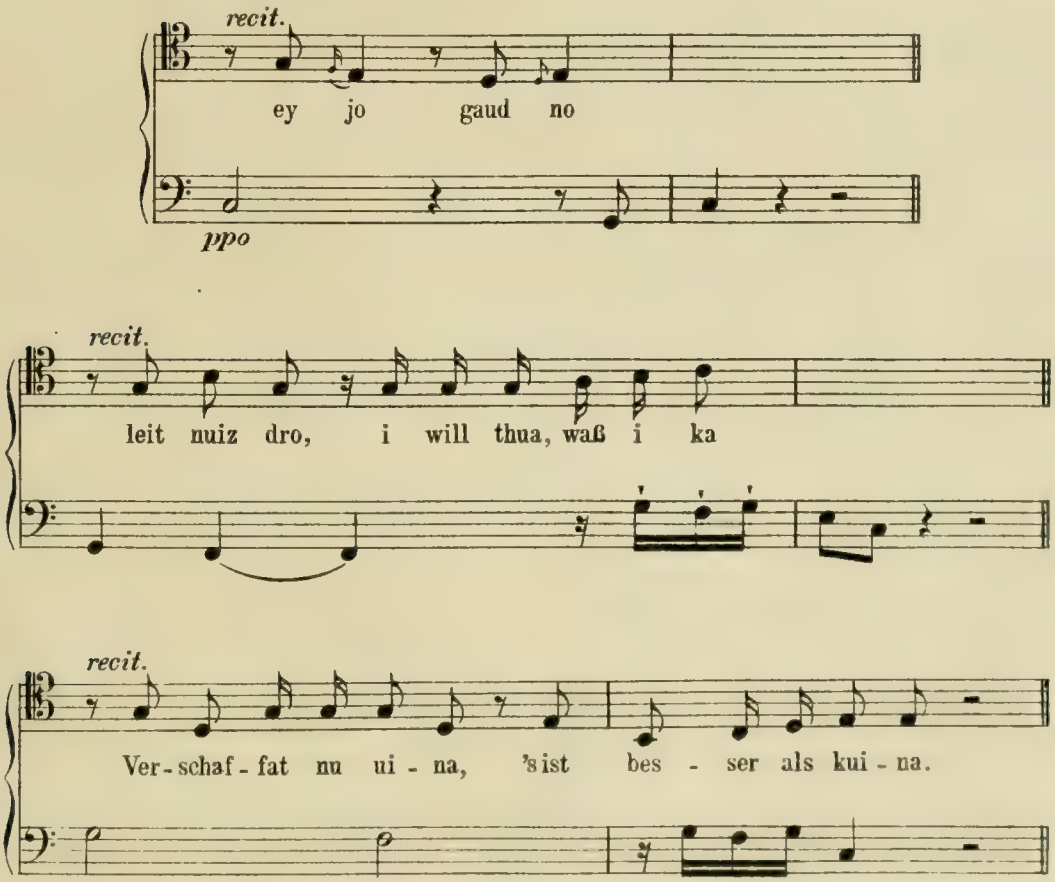
dui au ea - ba fromm undtschea, a - ber ay, geits Meiß im Bo - da - sai.

repetitur ter.

Mei odam du wierstes wohl redle no biessa,
Wen du so vihl kauffa undt zohla werst müssa,
Miedri, juppa, duech undt boy,
Spiz undt bändel ällerloy,
Schürz, holsdüeche, hauba, kapla,
Beartla gürtla, aura lepla,
Roiffröckh wie dickhe, broite schweizer Kühe.

Kriegst du à fromma, à guetha, à truia,
So loß i mi äll meiner arboith it ruia,
Denn à guthsweib, soit der schwob,
Ist à grause gottes geôb,
Aber aber, wärle,
Odam glaubs ist gfährle,
Doß sie groth, geb mir eiser hearrgott gnod.

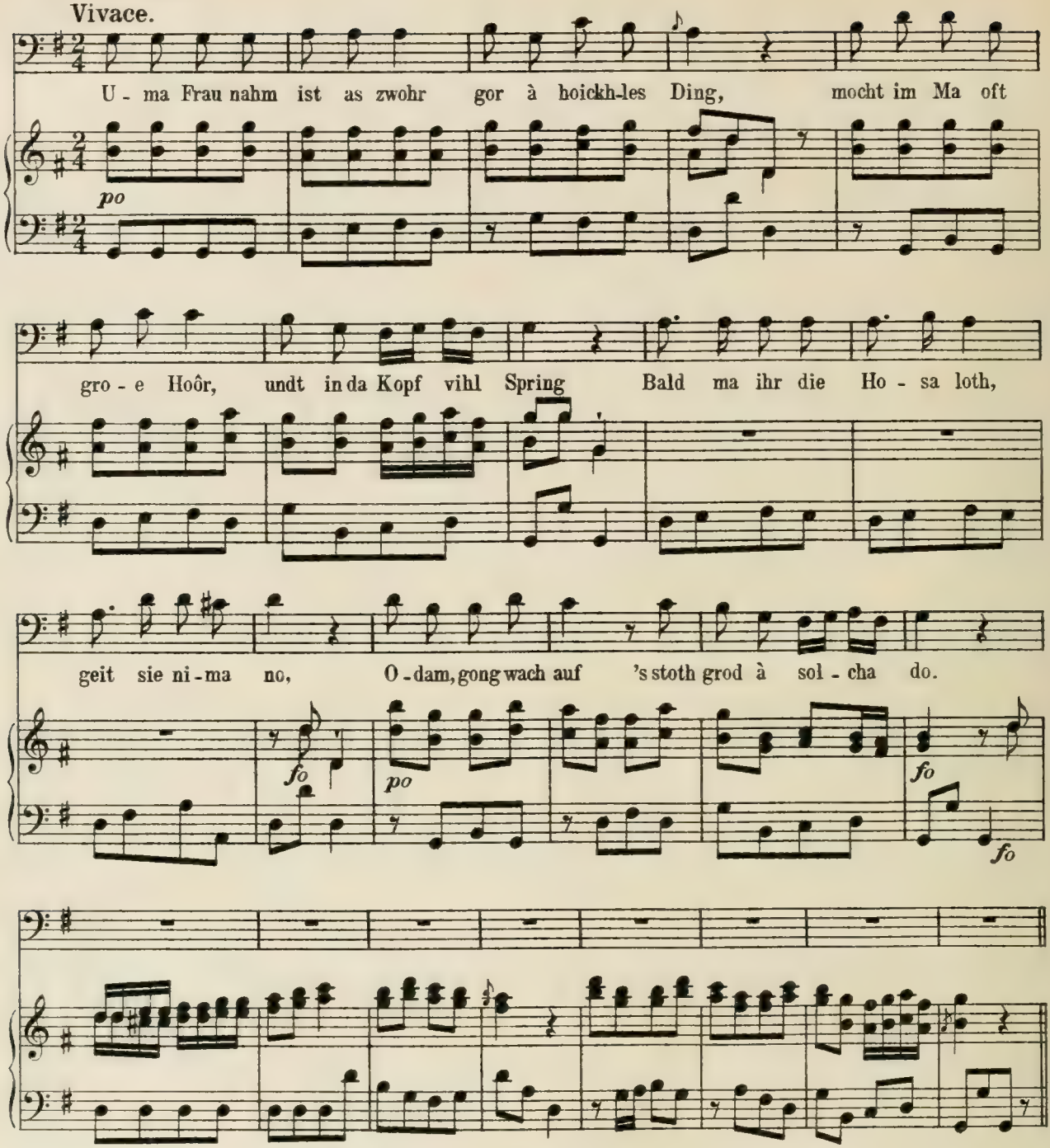
Post quamlibet stropham Adam breviter in somno inserit Recit: et verba ... sunt, ut sequntur:



Recit. Schloff à gotts nohma, schwez it vihl,
I will gau à deß sauber gspihl.
A. *recit.* I schloff io, hauder die *(sic!)* kuni aura?
G. V. *Recit.* Jo, Jo, i hoir di schau zimmle gnaura...
So muß es sey, iez koni grod zu seine riepa noi,
Uine neama ussam leib
Undt posieara à hibsches wackhers weib.

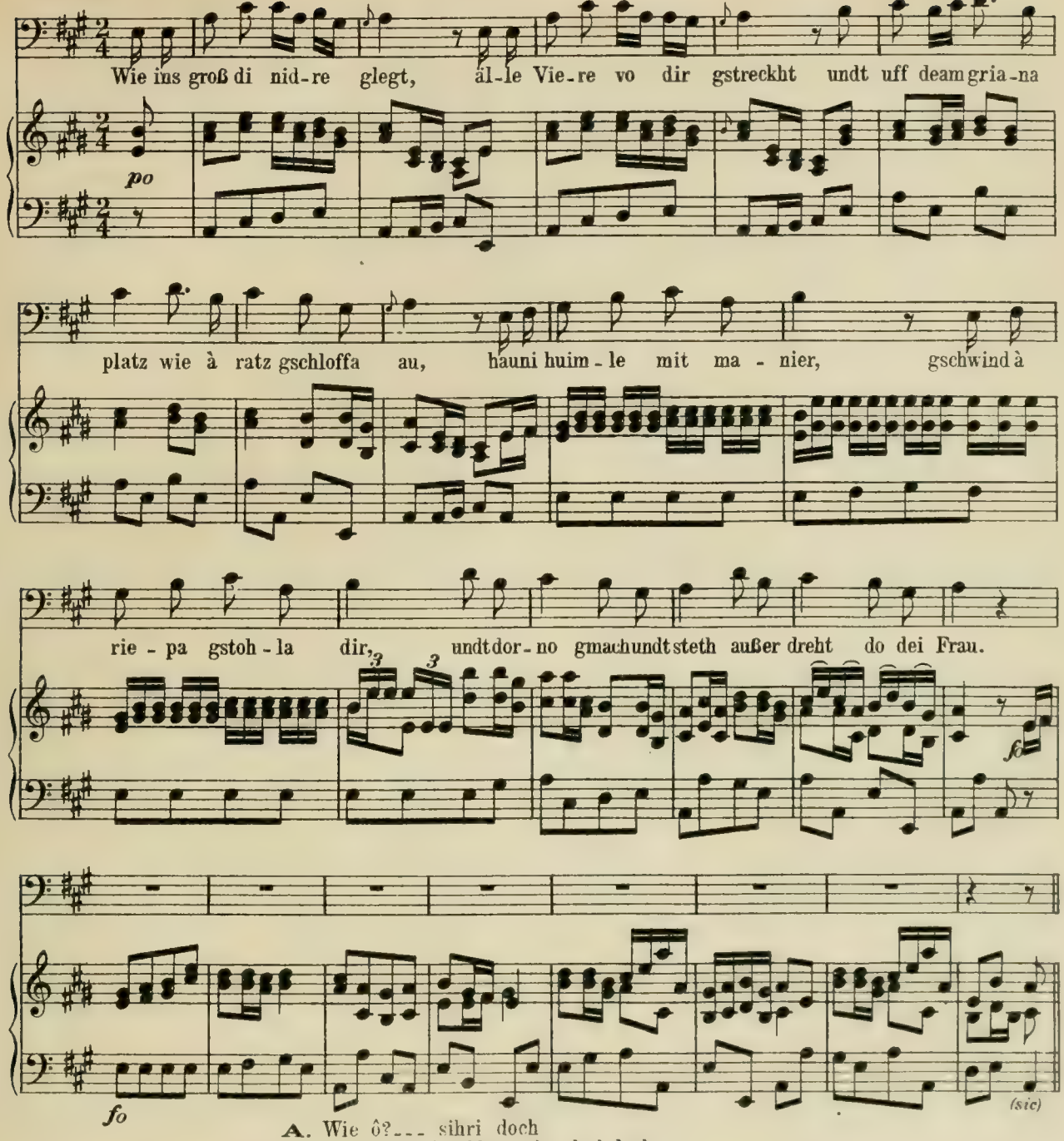
Nr. XV. Aria.

Vivace.



A. *recit.* Bona dies, bona dies,--
Es deicht mi i höb da krampf in da füeß.--
Ist deß mei gspähne?
Eva. Jo odam, deß bini, i muiß.
A. *recit.* Deß wär wohl uiß.--
Du thuost mir ober so saure gsichter mocha,
I mui, du seyest nu holba bocha,
Grieß mi au, wen du mei frau.
G. V. *Recit.* Deß ist sie, as bleib dorbey,
I will dir gau soga, wie as gonga sey.

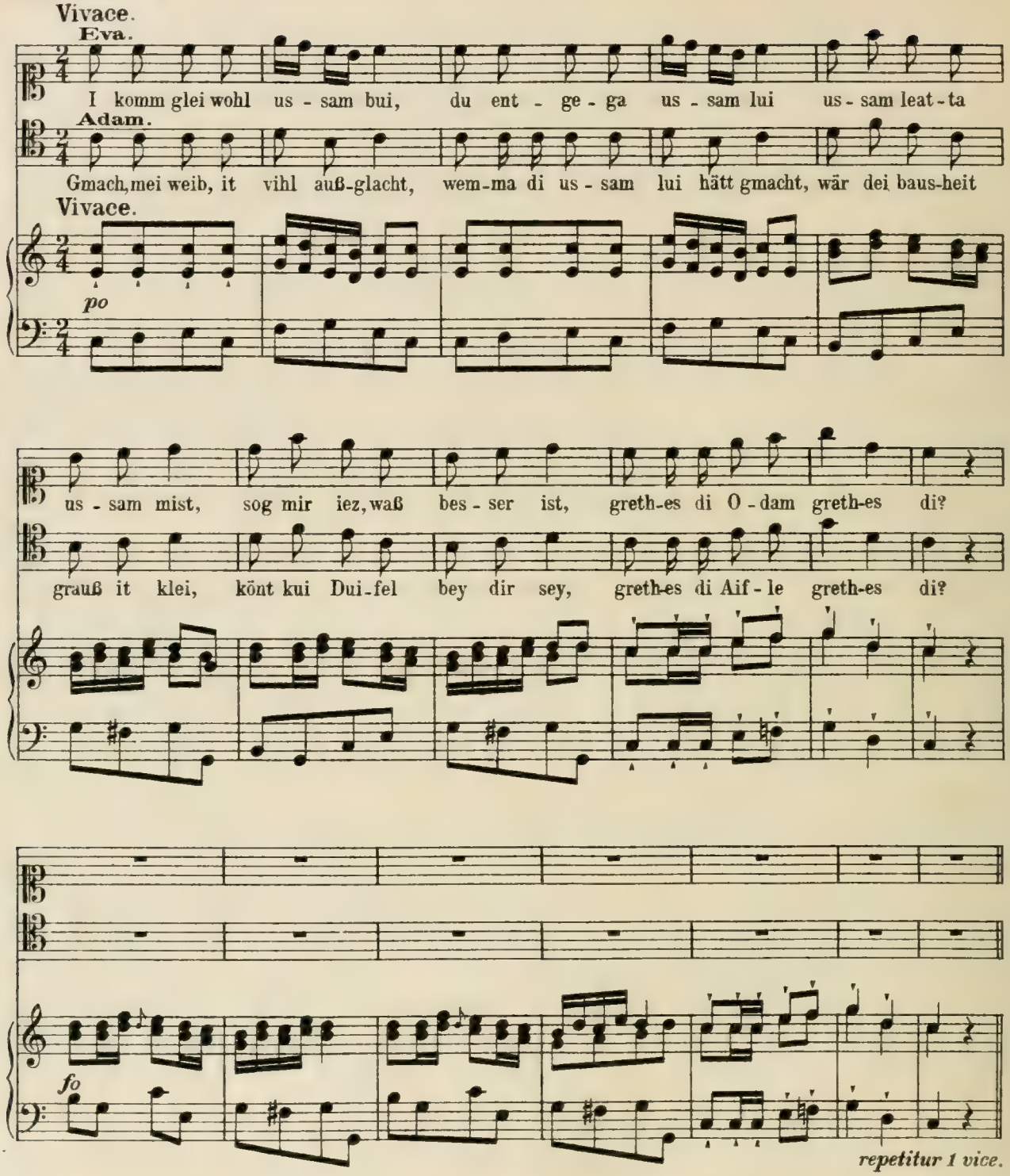
Nr. XVI. Aria.



A. Wie ô?--- sihri doch
In meiner linckha seita kui loch,
I sih kui bluat, i sih kui wunda.
Wie haud ihr die 's weib do hinna gfunda---
Jez beim plunder
Nimbts mi nima wunder,
Nit umsonst hots mi dohinna so klembt,
So gstocha, so bleth undt so groisele grimmbt,
Weas mir wär gfalla ey,
Daß so à wurst sot do hinna sai,
Hätti mi mit flußrauch schau längsta graicht,
Oder da bratal mit pillala außergjoicht.

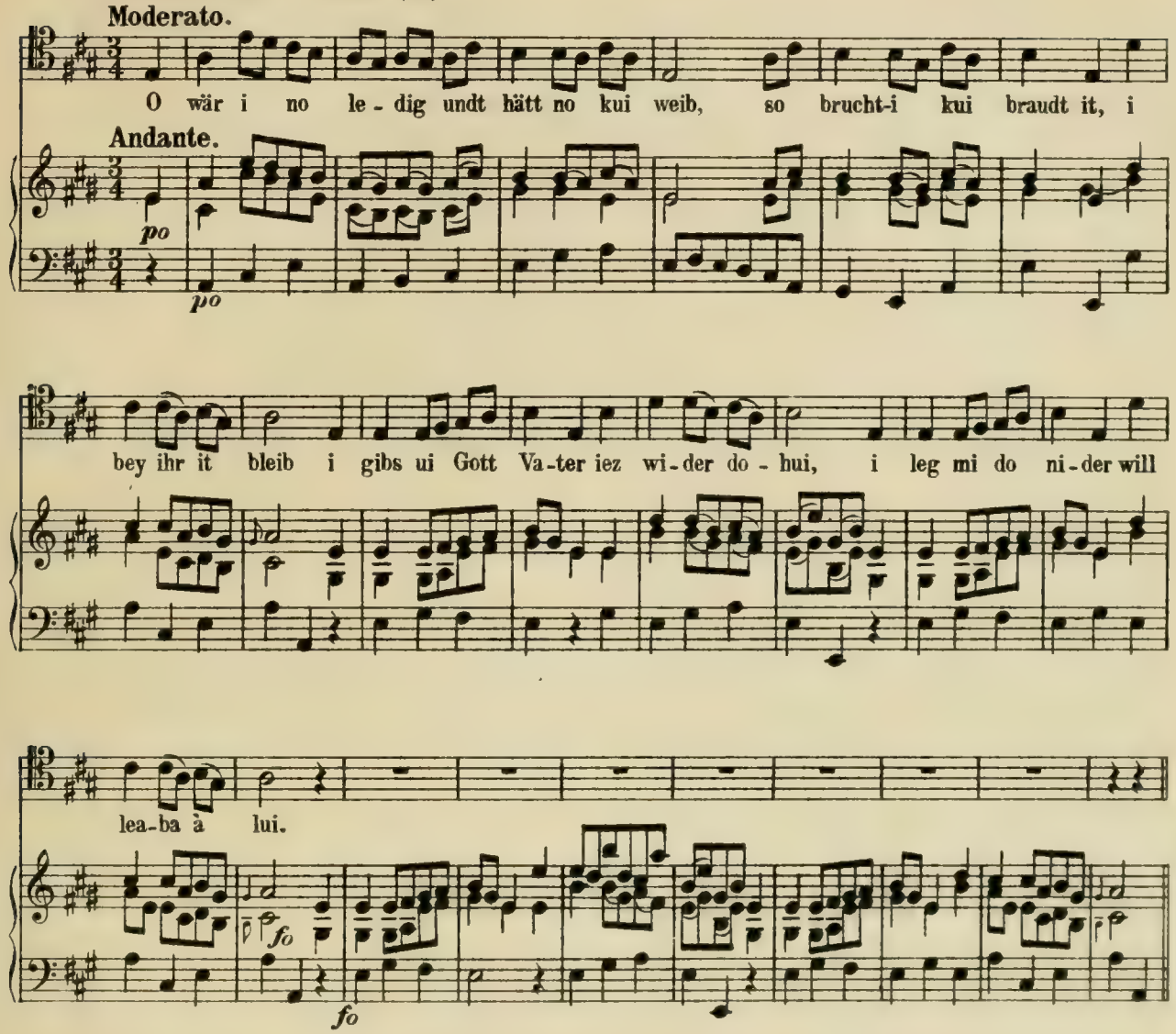
E. I hau schau schleachte brieff,
Wär kui wunder, wenni huit no vertlieff.

Nr. XVII. Aria.



G.V. Frid, frid, wie, wie----
Woß ploget ihr àn ander scho so frühe,--
Sind it so aukeit,
Wie wearet ers aist mocha mit der Zeit.

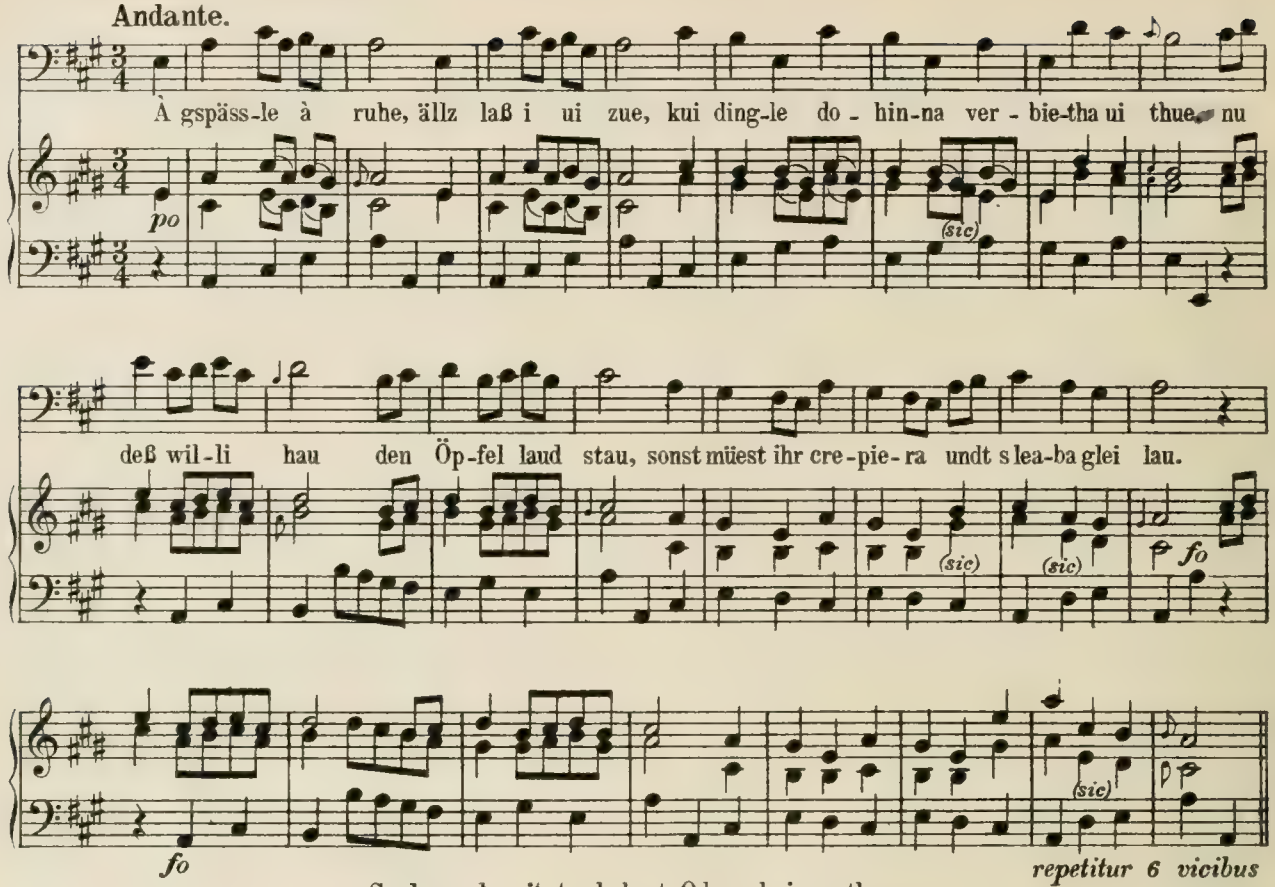
Nr. XVIII. Aria lente *(sic)*



G. V. I nimm sui nimma à,
Sui ist as weib undt du dear ma.___
Im nohma gottes gibi ui zama,
Odam, schöpf deim weib sealber da nahma.
Arschel, bäbi, chäter oder Solomey,
I meins thoils weischana à gutha aih.
A. *recit.* Aifle ist dei nahm. Denckh frey dra,
Daß du gnomma seyest vom ma,
Undt er it vo dir, gott Vatter gealtet ihr?
G. V. *Recit.* Jo jo, du host d wohret gesait,
Der nahm sey ihr auf glait.
E. *recit.* So seyes, schlog nu ey, mir weandt boide eiser sey.
G. V. *recit.* Iez ihr leuthla laud ui soga
Undt mei gebot der länge undt braite vortroga.
Odam, du bist der ma, di goths zaista à.

Nr. XIX. Aria. Lente.

Andante.



So lang du nit taud, host Odam kui nauth,
Host käßla, host milchla, host butter ufs braudt,
Lig nider undt schlof, du bist wie à grof,
Host küehla, host öxla, host kälber undt schoôf.

Sey Odam frey gscheid, den öpfelbaum meid,
Undt gang uß di zäna deß lucifers neidt,
Er ist zimmli schlau, der duifel ihm trau
Er möcht di gohr mocha zur oichola-sau.

Spricht er dir vihl zu, undt loth dir kui ruhe,
So sog ihm nu keackhle i bi dir kui bue,
Geit ear it vihl drum, so kaihr di gschwind um,
Undt sog: haist du duifel uf kiebe mir kom.

Der öpfel ist sieß, doch mocht er dirs grieß,
Im bauch mocht ers rumpla und schmearza in d füeß,
So bald du ihn frist, host s gift scho verwist,
Dazu no dei leabtag a hempeler bist.

Probiers nu undt beiß, glei muests paradeiß
Uf ewig quitieara und freasset di d leiß,
I seall führ di nauß, bey deiner Cortaus,
Undt leyd di koi stundt mai im hoiliga hauß.

Wo witt du no hi, dei weib undt die söh,
Wen i dir aufsezig undt ghässig au bi,
Do kast no zum lau deam beattel no gau,
I bitt di thu älles da öpfel laß stau.

A. *recit.* Nu deß it, sust älz, ai frissi biechala und schleackh holdergsälz.
Gialt aifle, deß laud mir schau bleiba,
Ai mir eiß da abschid laud schreiba.

E. *recit.* Ebig, ebig soll deß ding it gscheha.

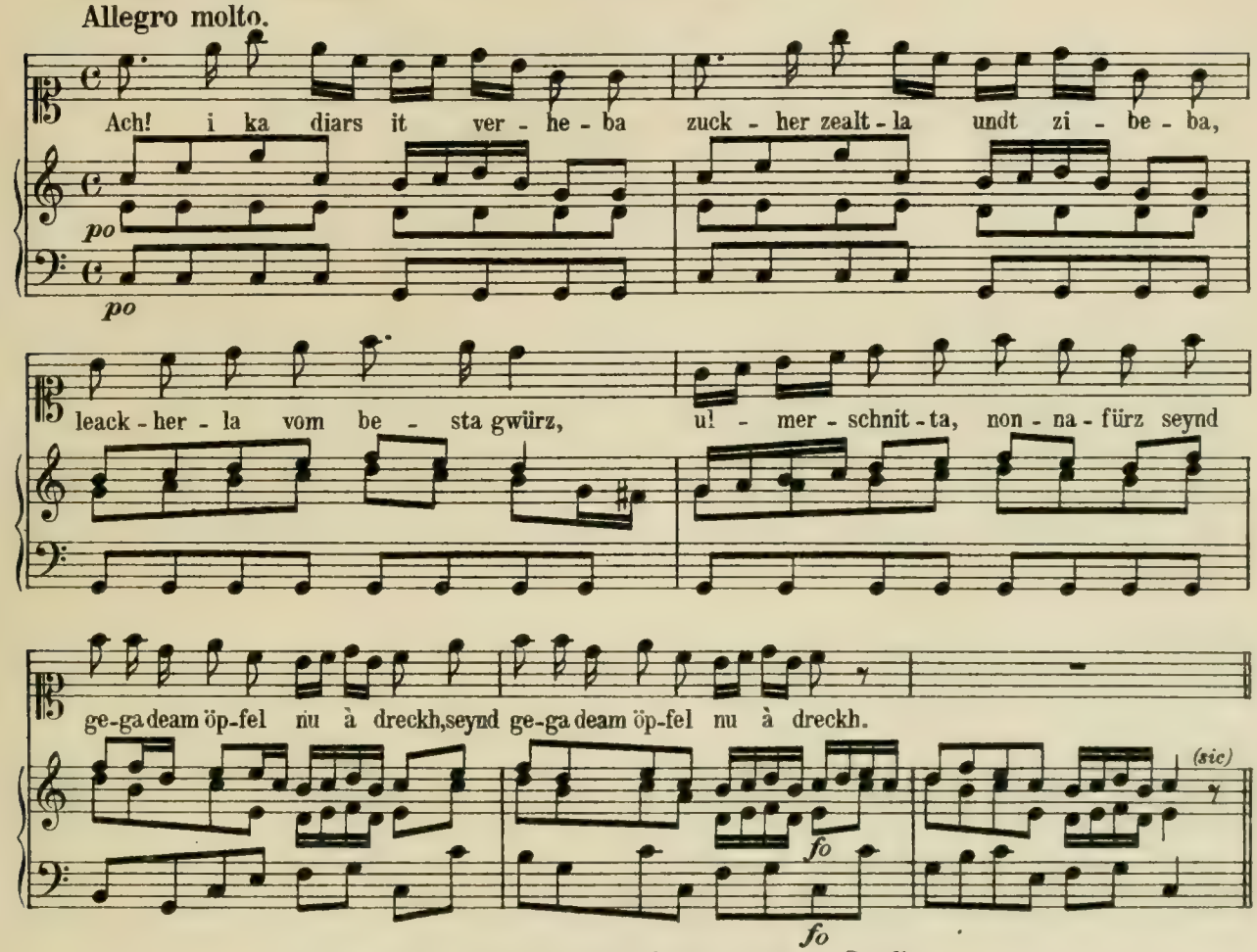
Actus tertius.

Peccatum et poena.

E. *Recit.* Odam!__ odam!__ odam! gang schau,
A. *recit.* Waß befihlt mei gstrenge undt gnädige frau.
E. *recit.* Ô! ist der öpfel à güthe, à siesse, à mürbe.
A. *recit.* Ey aifle komm mir uf kirbe
Waß wit gau treiba
I bitt di um gotts willa laß bleiba.

Nr. XX. Aria. Vivace.

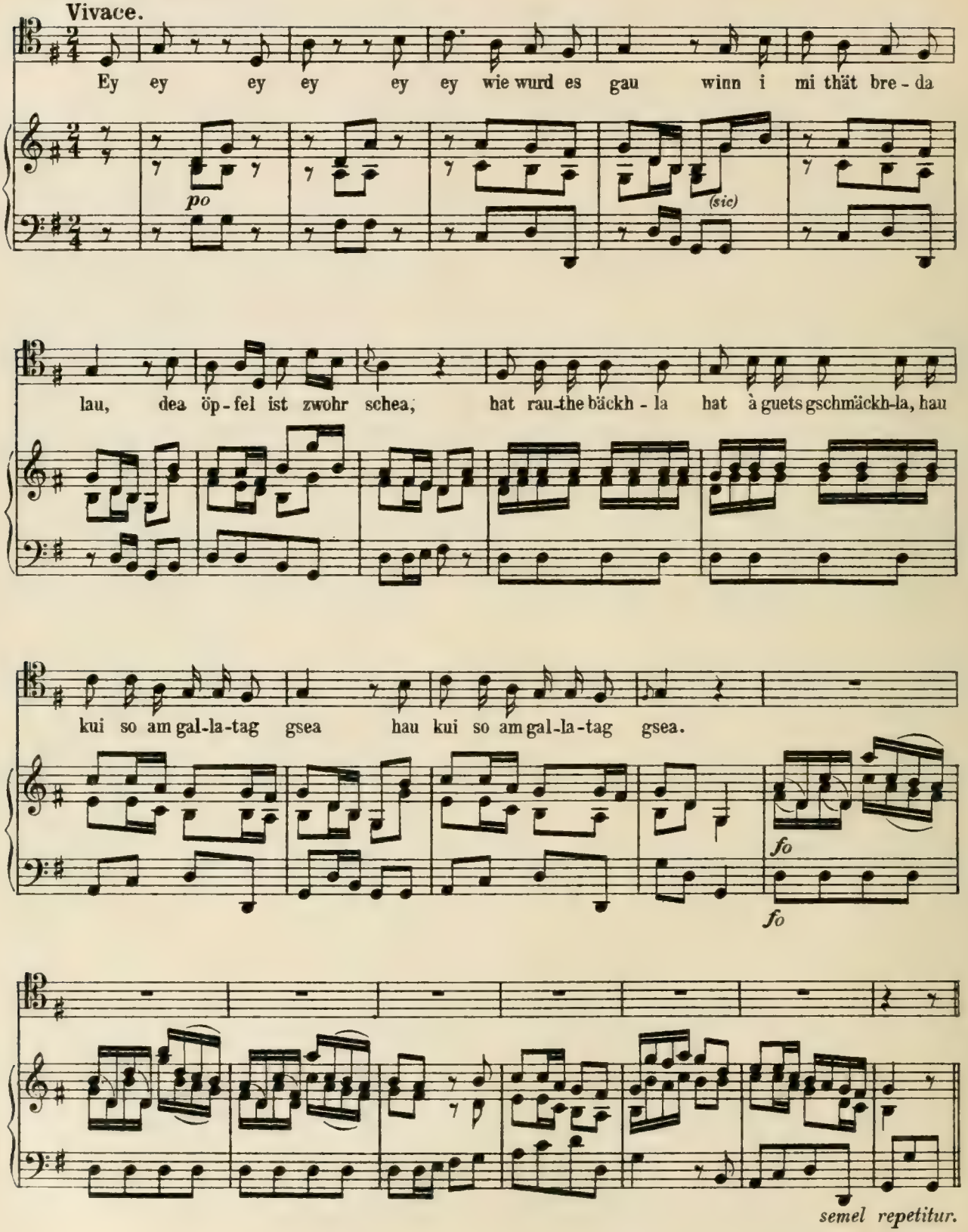
Allegro molto.



A. *recit.* Mei frau, mei gmohli, besti, verdammte Canoli:
Ach laß sey, i bitt di drum,
Ey worum wird dirs maul it grum.
Kei den öpfel à weckh.
E. *recit.* Siana wia! beiß au an feaza davo.
A. *recit.* Bey leib mei weib, i könn di scho.
Deß ist justament eaba dea öpfel, vo deam ma eiß gsait,
Mir sollat it darvo freassa, no i, no mei graith.
Waß wurdt gott Vatter darzu soga,
Er wurd eiß boide zum duifel joga,
Wür müeßtet ussam paradeiß nauß,
Mir hättet kui huimet, mir hättet kui hauß.
Nui, nui! es ka it sey
Beatt, undt bitt,
Mach waß du witt,
I beiß dir schla mis weatter it drey.

Nr. XXI. Aria.

Vivace.



Allui, allui, allui, winn i drei biß,
I nu do da taud nei friß,
Könnt iabis schlimers sey,
Wenni muß stearba uf ewig verdearba,
Gang aifle, i scheiß dir drey, gang aifle, i scheiß dir drey.

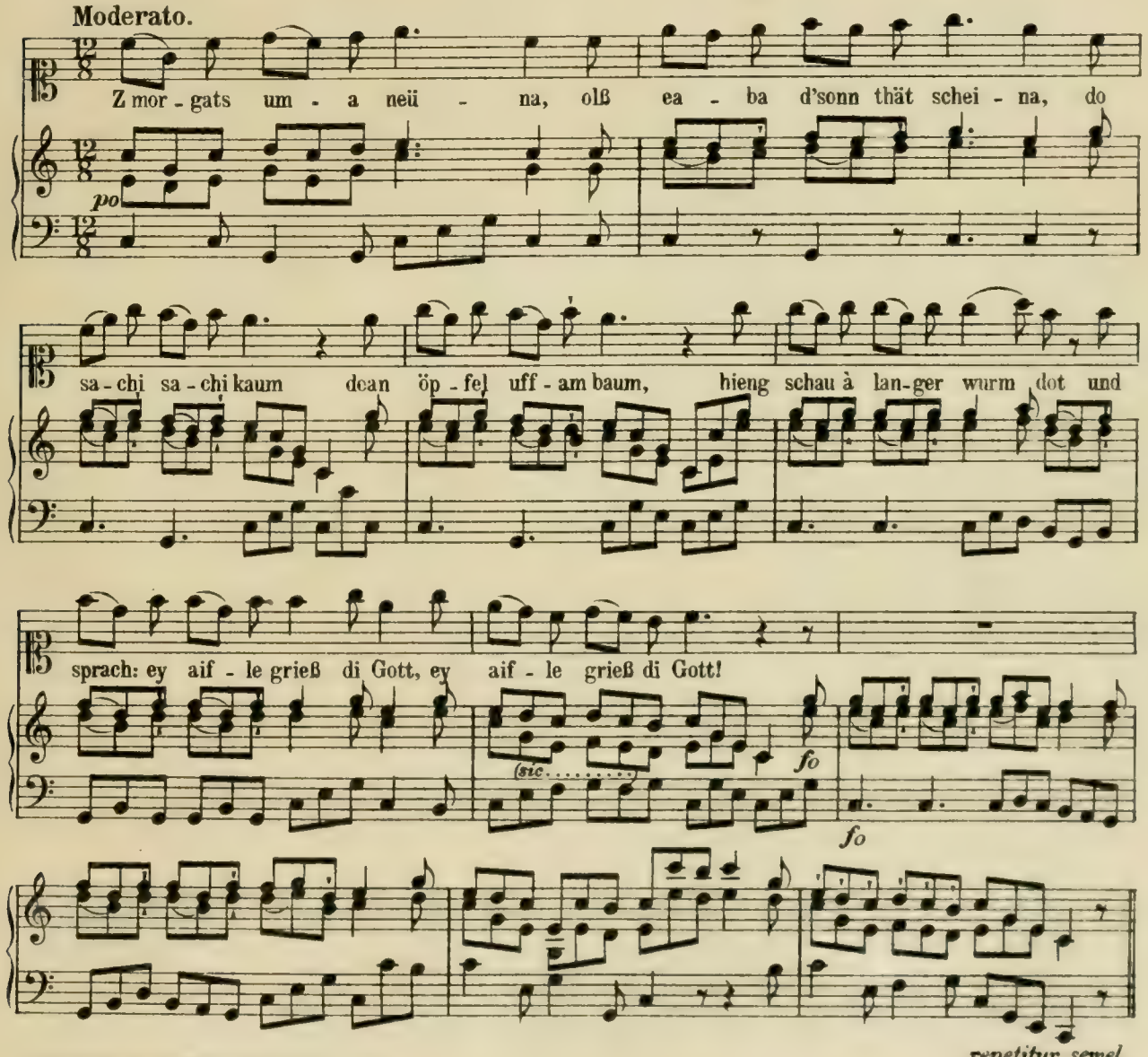
E. *recit.* Friß du da buza,
Dearst it lang truza,
Sog io oder nui,
I frissa glei seall à lui.

A. *recit.* Meitweaga, I fürcht holt gott Vatters sein fuiriga deaga,
Wenn du mir kast sicherhoit loista,
Daß i no meim taud it dearf im paradeiß goista,
Oder daß huit oder moara
Gott Vatter vor zoara it baiß thät weara,
Woti folga deim begehara.

E. *recit.* Fehlts nu à deam?
I will dir gau iabis soga.
Woist vo weam?

Nr. XXII. Aria.

Moderato.



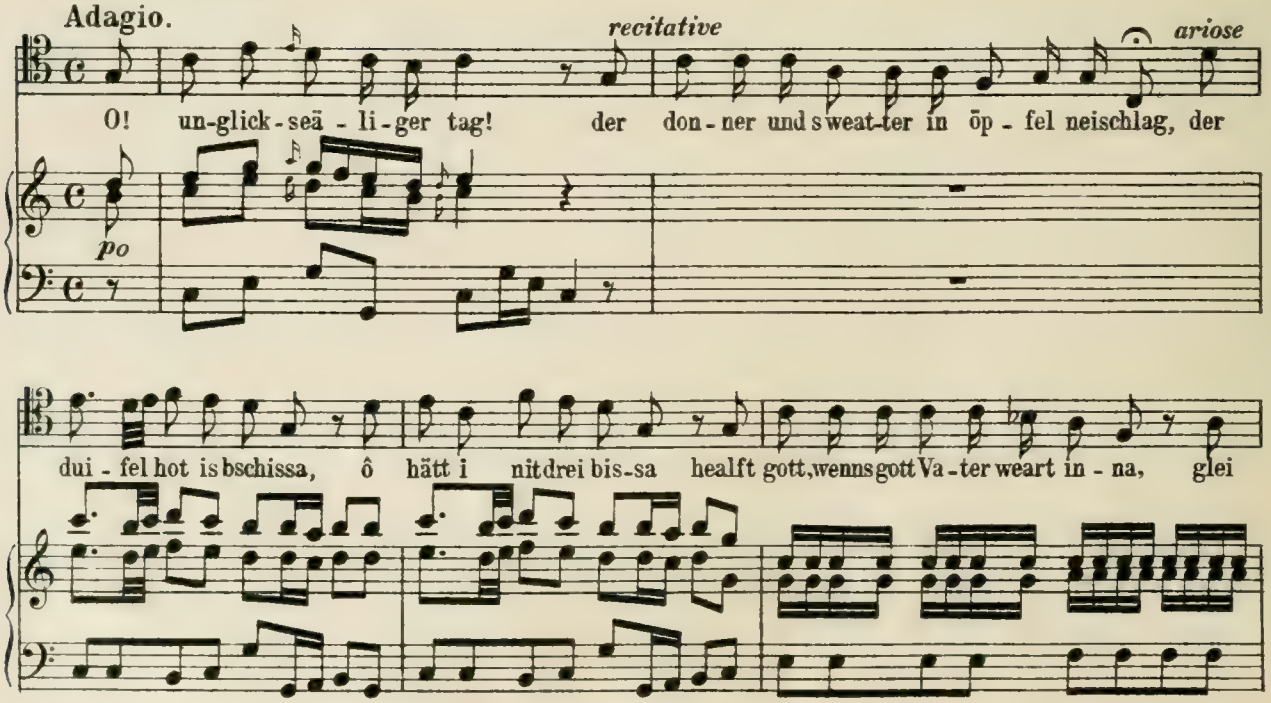
repetitur semel.

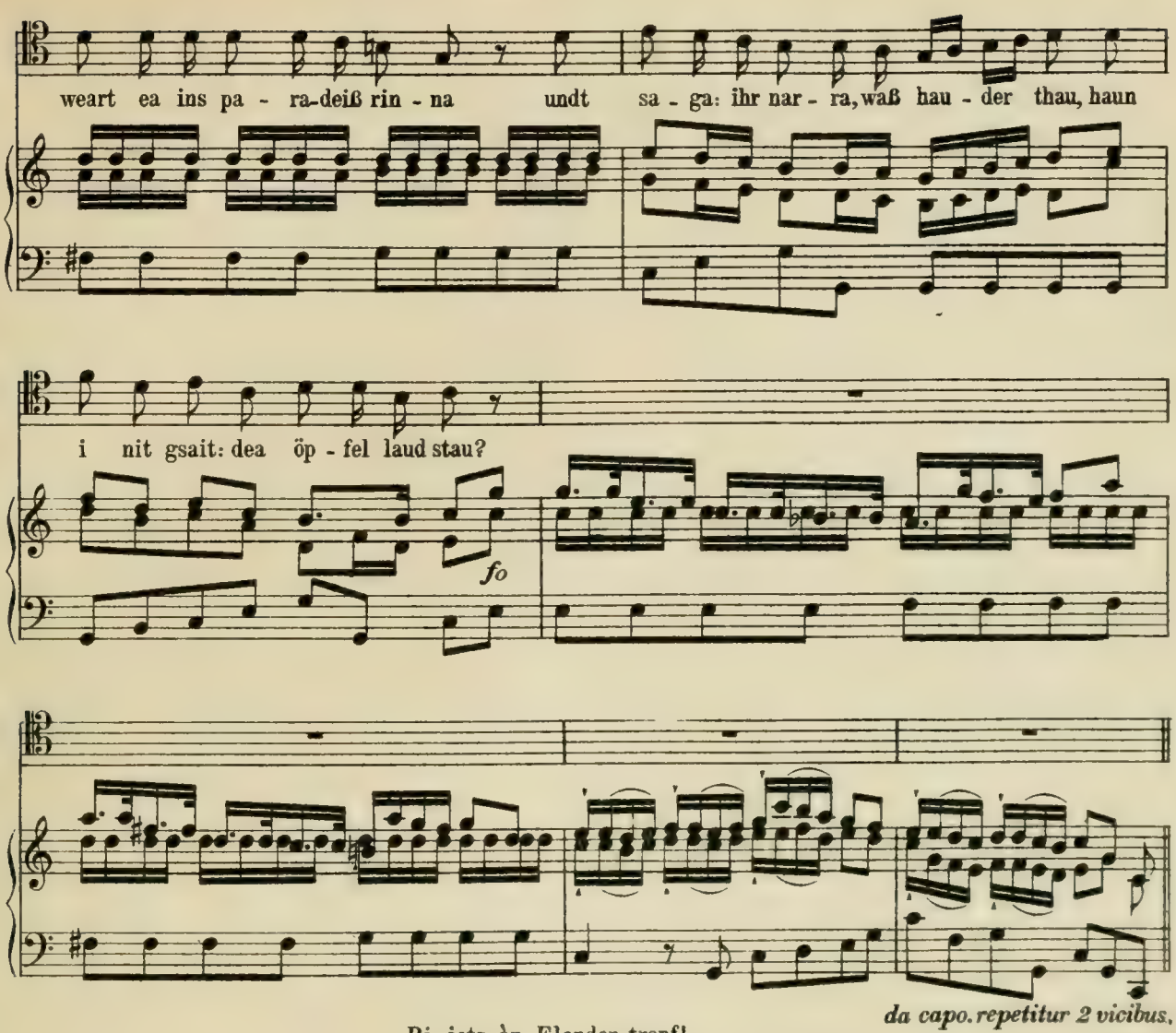
Dearsta wohl versuacha,
Gott weard di it verfluacha
Alß wie er wie er gsait,
Er hotter umsonst so trait,
A gspäß er weardts it wella hau
Vo weagem opfel 's leaba lau.

Will dir no mai soga,
Bey leib thu it verzoga,
Wen du ihn du ihn frist,
Nit taudt dei leabalang bist,
A göttin wearst du weara schneall,
Undt odam eiser hearrgott seall.

A. *recit.* Ist es ober wohr?
E. *recit.* Male! du host kui gfohr!
Friß à gotts nahma,
Höb kui daula,
Wär jo sindt, wenn der öpfel thät faula.
A. *recit.* Wills holt probieara,
Du wearst mi io it verführara!
E. *recit.* Worum verfüehra?--- wo host dei wiz?
A. *mondocat et recitat.* Boz bliz, deß ist à guether äpfelschniz.---
Deß ist à guater hundert strohl,
Ey worum beiß i it no à mohl?
triste. Ô Jegerle! waß haumer thau?
Aifle! wo host dei Juppa glau?--
Pfui schäm di, waß ist deß für à gfreß,
Nimm à par blätter verdeckh dir dei gsäß.--
---Mir ziehat it auß, as wie as gezimmet,
Du host io kui mieder, du host io kui himmat.
E. *recit.* Nu it vihl spott, nu it vihl schimpf,
Du host io seall weder hoôsa no strimpf.---
Ey los,- gang zum schneider,
Loß dir mocha a hoôs.
A. *recit.* Ach Elendt! pfui! no der sindt kommbt holt ällamohl drui.

Nr. XXIII. Aria.

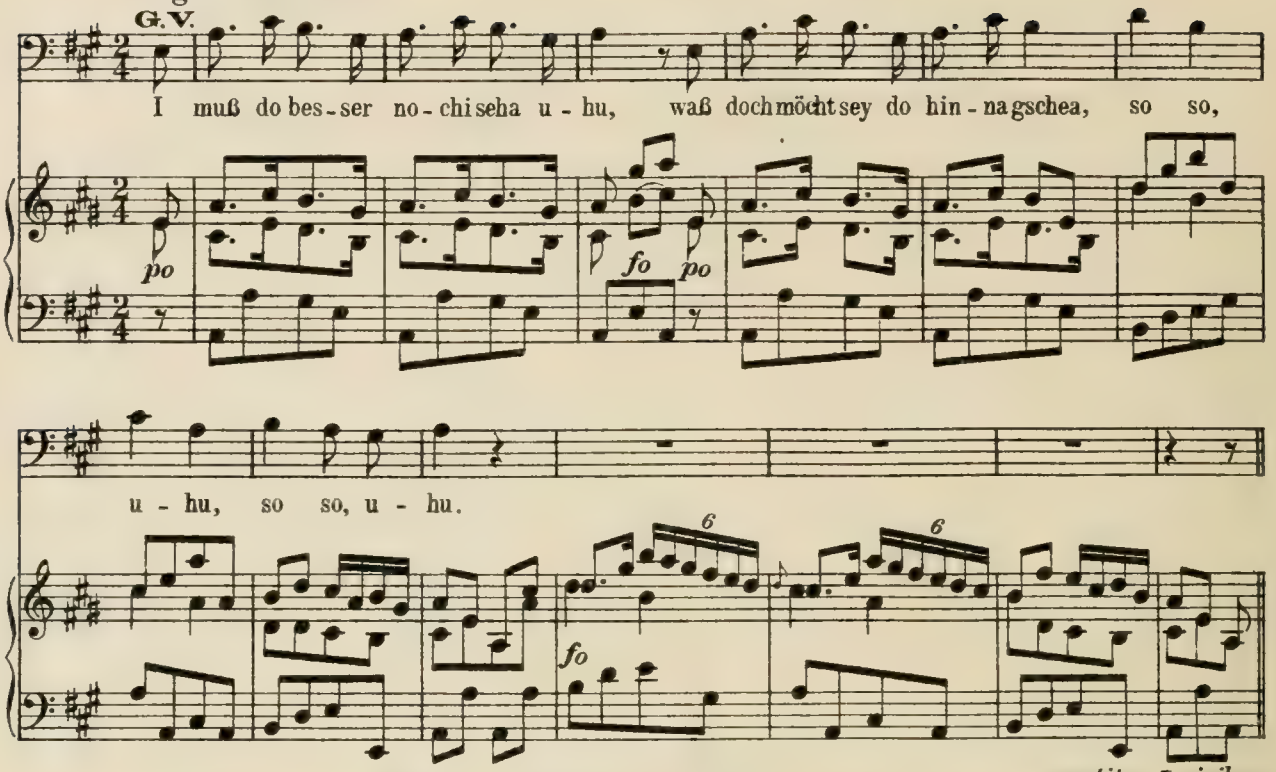




Bi ietz àn Elender tropf!
As wärxt mir im hols do im hols do à kropf,
I glaub es ist à bizle,
Vom sealla öpfel schnizle,
As ist mir do bhanget im schluckha,
I hätt solla besser aufguckha.
Pfui! duifel wie übel isch ganga,
Waß weamer im winter à fanga.
Recit. Kui wamms, kui kloydle, kui kittel, kui höß,
Kui hemmet, kui feaza, kui lumpa fürs gsäß---
Weand nu gau, undt eis versteckha hindɐr da zau,
---Gschwind schlupf dort nei,
Gott Vatter schleicht grod zur gorthathier rei,
Er thuat weder locha no schmoza,
Er mocht à gsicht, as thät er am wehrmuth schloza,
Er goth uf is zu, er nimbt gwaltige schritt.
Duckh di mei aifle verroth mi do nit.
G. V. *Recit.* I hör à greisch, i hör à getümel,
I such odam da nackhada limmel,
Undt aist sei weib domit,
biß sie gstrofat, vor gongi nit.

Nr. XXIV. Aria.

Allegro moderato.



repetitur 7 vicibus.

Ma sait mir odam sey à gott uhu,
Undt sproit si wea à gortha krott, so so, uhu, so so, uhu.

Daß odam glei à gott sei ka, uhu
Und hot à mohl kui hemmet à so so, uhu, so so, uhu,

Die aif sei weib ist au nuiz schleachts, uhu,
Sie ist à göttin iabes reachts so so, uhu, so so, uhu,

Deß ist à gott der si versteckht, uhu,
Undt sizt in sealber doara heckh so so, uhu, so so, uhu,

Do hockhet sie iez blauß undt bluth, uhu,
As wia à hearrgottstrogers buth so so, uhu, so so, uhu,

Der öpfel der ist gfreassa scho, uhu,
I sih nu grod da stihl davo so so, uhu, so so, uhu,

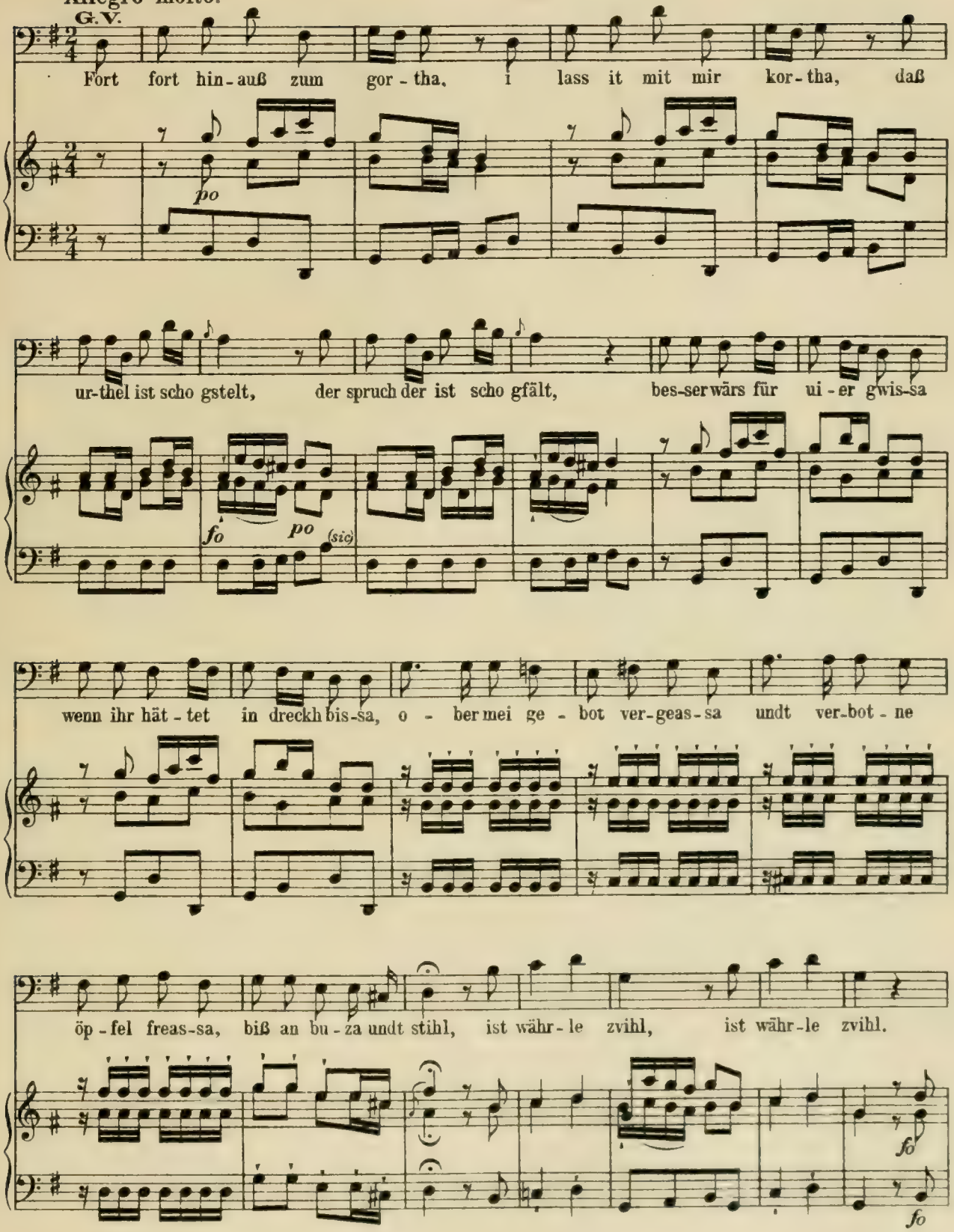
So goth es wemma d weiber fei uhu,
Loth ällatalba moister sey so so, uhu, so so, uhu,

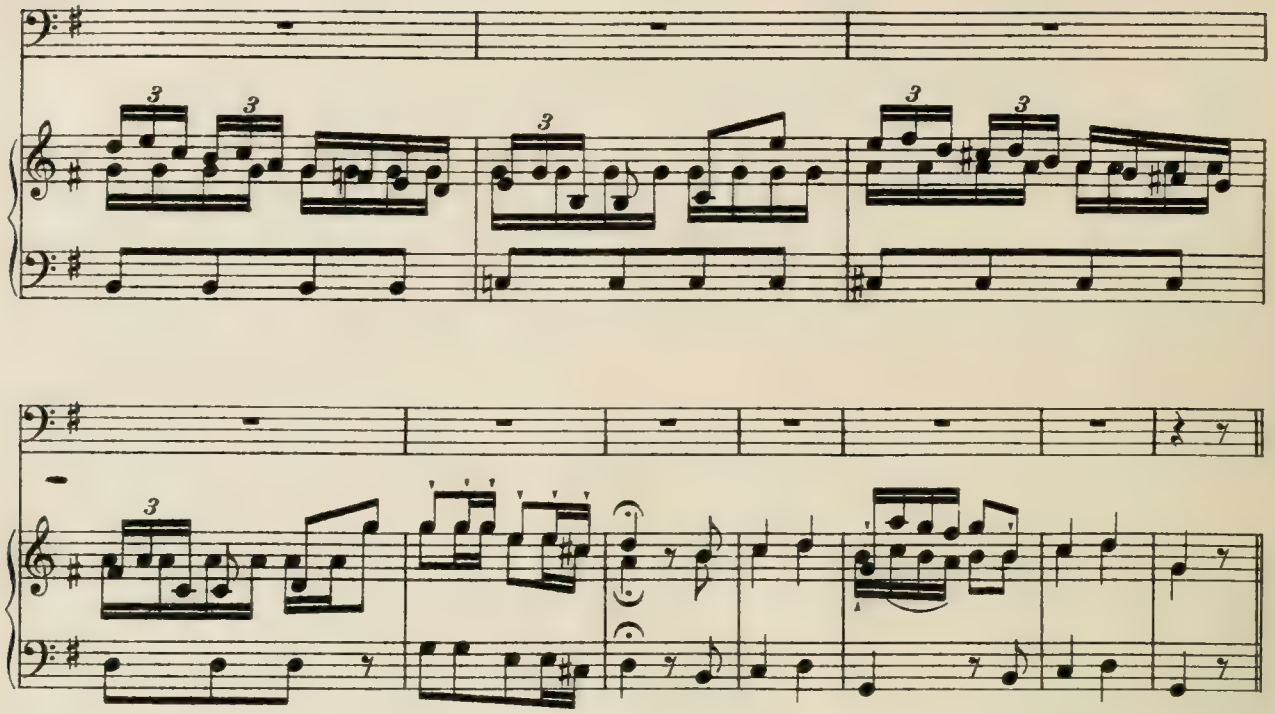
Recit. Odam! wo bist?___ i woiß schau wie oder wenn!
A. *recit.* Wenn ihrs wissat, waß froget ihr denn?_
Braucht kui so laufa undt rinna,
Mir sizat boide do hinna,
G. V. *Recit.* O! woß haud ihr thau?
E. *recit.* As muß uis nu der duifel gsait hau,
As ist no koi reachte stund vorbey,
Wie kommt es dinn, daß ers wisset so glei.
G. V. *recit.* Uifolt! worum sot is it wissa,
Daß ihr höbet in öpfel bissa,
I woiß nu z' wohl vo älla boidä.
A. *recit.* Waß weander macha,
Zu gscheahene sacha
Muß mas best reda.
G. V. *Recit.* Da taud muß i ui kinda à
E. *recit.* O! wenni nu voar beichta ka.
A. *recit.* Ach steckhat da deaga in d' schoid,
Laumi vor macha à vollkommene rui undt loyd.

Nr. XXV. Aria.

Allegro molto.

G.V.

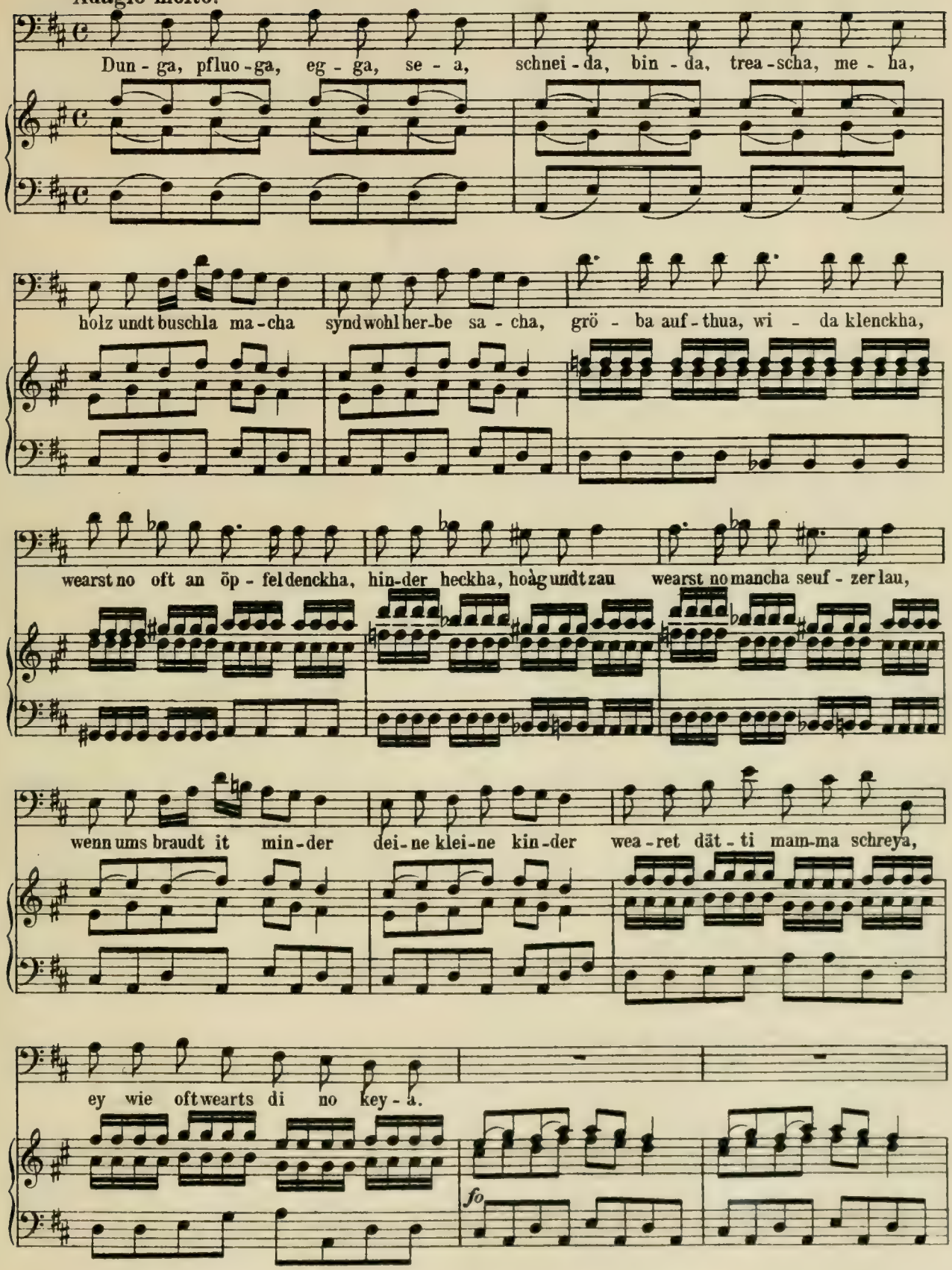


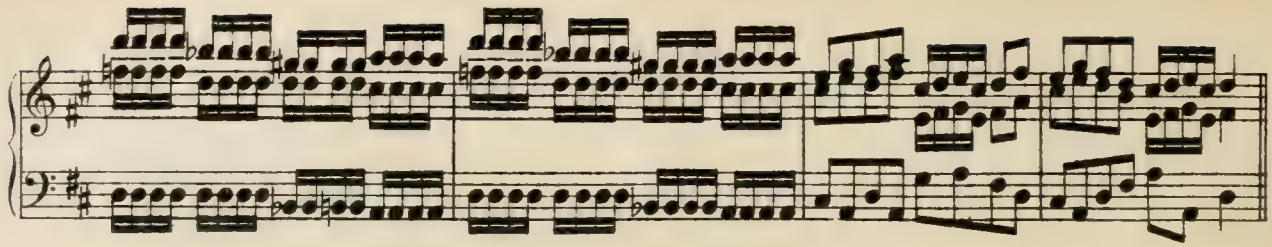


A. *recit.* Herr i stimm ui it bey,
Daß Dreckh so guat as öpfel sey
Ô haud kui vertruß,
Öpfel synd io linder as d nuß,
Ma verderbt kuine zäh, undt braucht kui nußklemmer.
G. V. *Recit.* Guckh, guckh, du machst dei sach no schlimmer.--
Häb it vihl gspäß undt bossa,
Glaub nu, es hot mi reacht vertrossa.
A. *recit.* Herr ô!
G. V. *Recit.* Schrey it à so, i hair no wohl,
A. *recit.* S weib, so ihr mir gea
Ist kui nüzig, ist fürwizig,
Ist zaista so à närrin gwea.
E. *recit.* Herrô!_ i hau it dra docht,
À longer wurm hot mi dohi brocht.
G. V. *recit.* Deß ist grod dear Duifel gwea.
E. *recit.* Herr! hauni do kuini hoara gsea.
G. V. *recit.* Leith nuiz dra,
Worum gost so na.--
Odam à Gott, und aifa à göttin zweara,
Müest locha, wenns öpfel freassa thät götter mocha,
Hätts weaspga undt hummaler gea,
Die vor ui narra wärat götter gwea.--
Iez für so grauße sünda
Muß i ui gau d strof à kinda.---
Odam lueg, du solst bey Egga undt pflueg
Im agsicht deines schwoiß,
Dei braudt gwinna, mach di uf d'roiß.

Nr. XXVI. Aria.

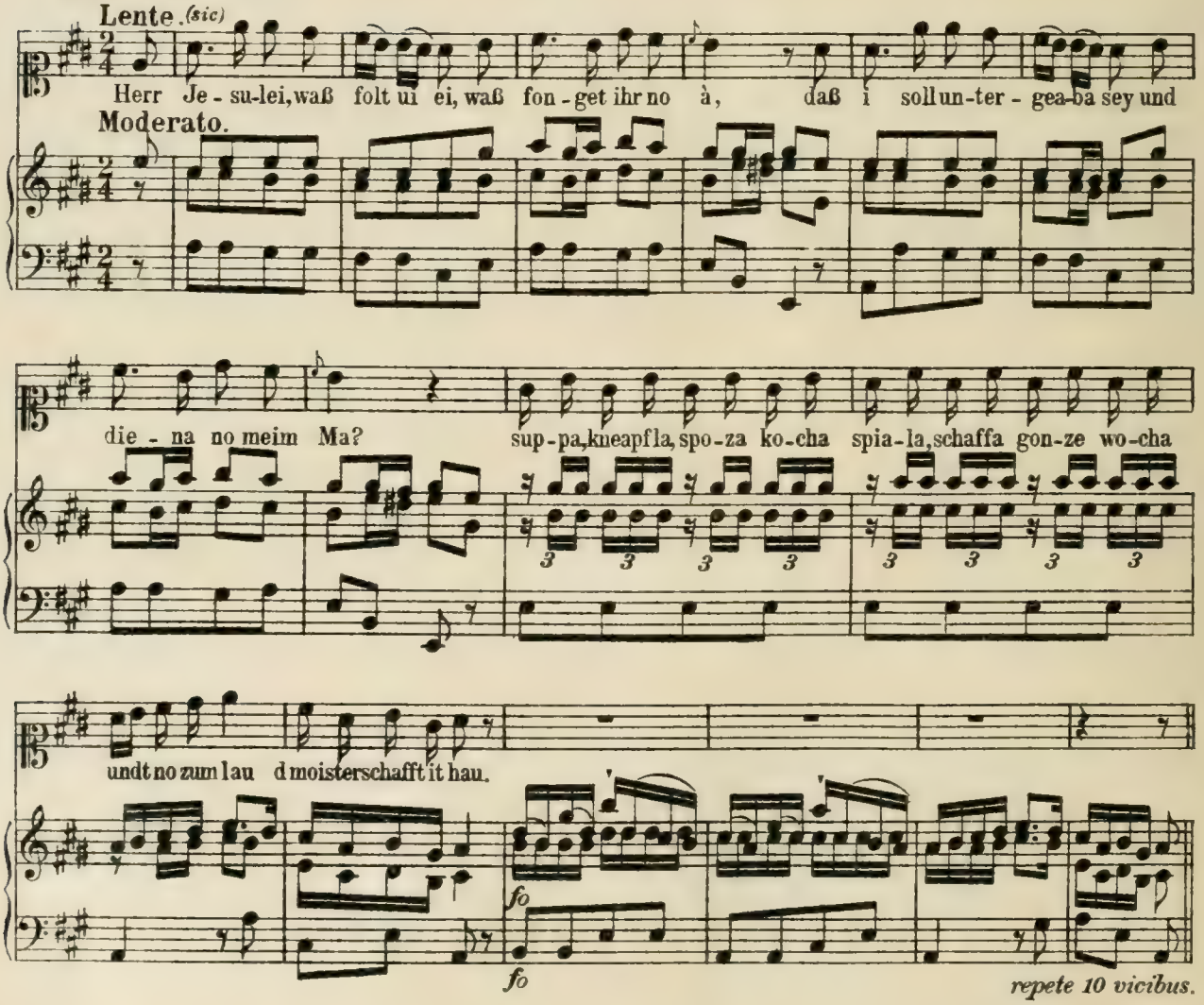
Adagio molto.





A. *recit.* Ka ma dinn deß Ding nimma vermittla,
I willini io geara an andara öpfel schittla.
G. V. *recit.* Hilft kui bitta, hilft kui beatta,
Du kast ietz braf im dreckh rumtreatta.
E. *recit.* Ô waß kommbt gau über mi!...
Vor forcht undt schreackha fost nimmai gsih,–
Ô! lauds gnädig ò lauffa,
I willini io geara an andara öpfel kauffa;
Oder wenners weand hau,
Dafür uf da bußa wohlfohrta gau.
G. V. *recit.* Braucht nuiz für mi, beat nu für di,---
Worth nu i will di schau scheara,
Du solst deine kinder mit schmearza gebeahra....
Undt darzu gib di nu drei,
Deim ma ewig unter geaba sey.

Nr. XXVII. Aria.



repete 10 vicibus.

I stirb vor kummer undt vor pei,
Wenns it ka anderst sey,
Vor i deß Ding thua willa ei,
In doanau spring i nei.
Wescha, begla, neha, strickha,
Strimpf undt alte hosa flickha
Und no zum lau d moisterschaft i hau.

As ist mir gsai as komm so rauß,
Es gang no über mi,
Der odam hot si gloga naus,
Hot denest thau, waß i,
Liecha, hechla, riffla, bolla,
Schwinga, breacha, wasser holla
Undt no zum lau (etc.)

Daß d uschuld denest ällamohl
Da hundt no heba muß,
Deß ist für mi beym dauset strohl,
À schwehra harta buaß.
Fada zwirna, haspla spinna,
D stiaga auf undt abe rinna
Undt no zum lau (etc.)

Deß sey meim liebste gott geklogt
Und eiser fraua au,
Daß i muß diana wie à magt,
Hau gmuith, i sey à frau.
Milch à neamma, butter riahra,
D schlissel balla à mir füahra
Undt no zum lau (etc.)

An andres urthel fället doch
Undt mochats it so herb,
Ach thuand mi it gor unters joch,
Daß i it gor veardearb.
Hinna greifa, hiala kopa,
Änta, gaiß undt tauba schopa
Undt no zum lau (etc.)

Deß macht mir angst, deß macht mir bang,
Waß ist deß für à pei,
Daß im ma mei leaba lang
Soll unter geaba sey.
Schnitla macha, nudla schupfa,
Erbis und fisöla stupfa
Undt no zum lau (etc.)

I hätt schier gsait, der duifel holl,
Bin i denn gar so schleacht,
Daß i im hauß nu diana soll,
Der odam sey der kneacht.
Mealckha, kneatta, braudt ei schießa,
Schmalz auß siada, kerza giaßa
Undt no zum lau (etc.)

Jo wohl, thua was der odam will,
No diana, donner schla,
Zu ällem schweiga meisle still,
Deß gieng mir gau no à.
Kinder wiaga, buza, draga,
Drufa salba, lausa, zwaga
Undt no zum lau (etc.)

Goth odam uf da ackher nauß,
Ka odam moister sey,
Da huimat ober undt im hauß,
Kairt d moisterschaft nu mei.
Ordna, schaffa undt besteahla,
Kairt dear fraua, denn im sealla
Bstoth mei ganzer lau
Und deann willi au hau.

G. V. *Recit.* Jez glei waß du wit,
I weich vo meim urthel kuin schrit,
Gib di nu drei, es muß scho sey.

A. *recit.* Närsches weibli, thu it verzoga,
I will dir no an andara vorthel soga.
Wit, daß ma verfüll dei begeara,
dearst nu grod bey di hoirla à hauseri weara.

E. *recit.* Deß ist à guater roth.

G. V. *recit.* Ist ober d frog, obs ällamohl groth,

A. *recit.* Müsset mir dinn iez gau?

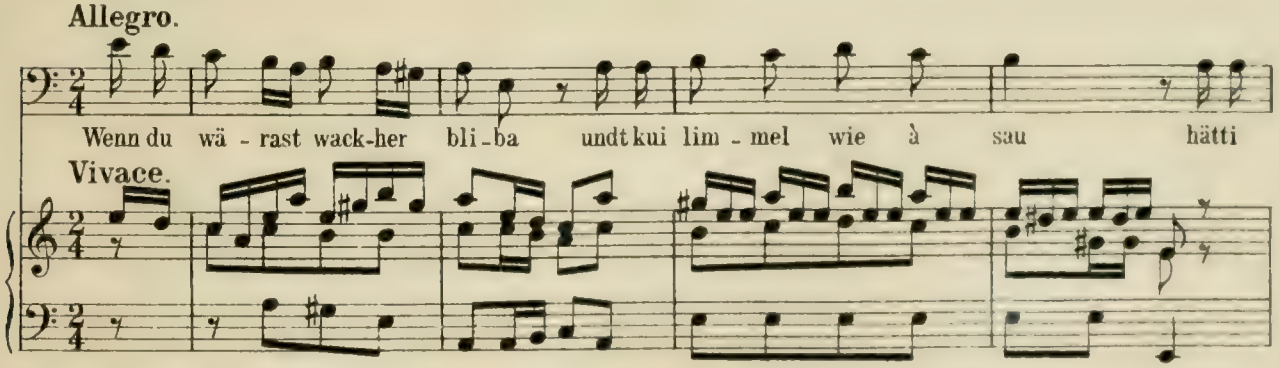
E. *recit.* Es fruit mi, i ka nimma do stau.

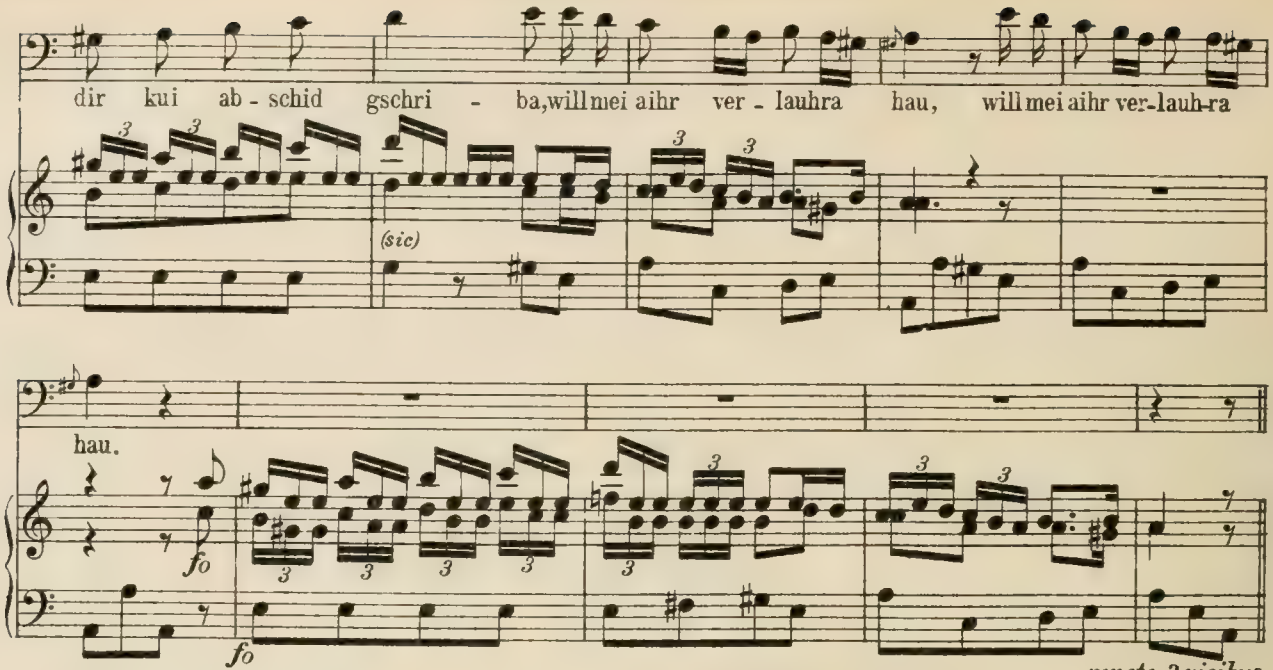
G. V. *recit.* Waß denn,--- wie oft muß is ui gau no soga?
Ihr muinat gwiß, i sollene ufam buckhel naußtroga.

A. *recit.* Uiß wetti no beatta,
So nackhet undt blauß in d wealt nauß treatta,
Wennes reangat undt schneyt,
Waß wurdet soga d leuth,
Iederma wurd is auß locha,
O laud is do boida à kloydle mocha.

G. V. *recit.* Nu, nu, ui zu zoiga,
Daß i au laß mit mir foiga,
Willi thua, waß ihr weand hau
Undt ui à kloidle mocha lau.

Nr. XXVIII. Aria.





I hätt di uf kiebe glada,
Floisch, krauth, knepfla hät i dir gea,
Jez kast zu deim oigna schoda
Ums freassa undt sauffa sea.

Gmezgat hauni huit à moara,
Uma drui schau in der frühe,
Mui, deß wär à freassa woara,
Vo zwey schof zwoi olte kühe.

S floisch ist hi, dearst it dra denckha,
Daß i ui zur gnod no thua,
Ui zwoy lomm-feahl will do schenckha,
Deckhat ui frey woitle zu.

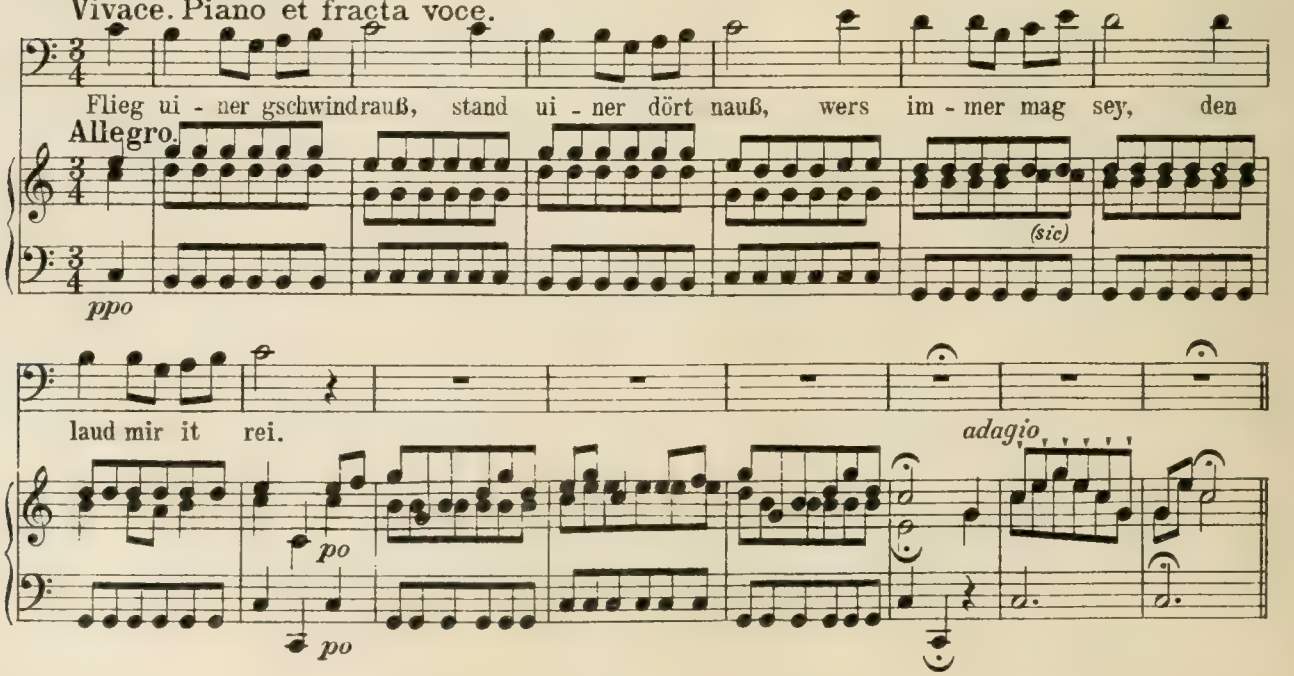
recit. Jez March! es ist à deam,
Vori an brigel neam,
Thuend ui nu it wider seza,
Oder i laß ui mit hunda nauß heza.

A. *recit.* Waß brauchts vihl denckha undt dichta,
Gott Vater loth si nimai brichta,
Aifle komm: i bitt di drum.
Mir weand gau abseits. (abeunt.)

G. V. *Recit.* Bhietene gott undts hoilig Cruz...
Jez synd si duß,
Jez synd si gonga,
Ober i muß gau iabis anders à fonga,
I fürcht, sie klimmet mir über da zau,
Es muß gau uiner vo meina buaba
Zur gortathür stau.

Nr. XXIX. Arietta.

Vivace. Piano et fracta voce.



Engel. *recit.* Do bini, waß um?
Vom himmel ra kum,
Waß geitas do,
Wie sogat gaud no.

G.V. *recit.* No no, wo naus undt niena hi,
Sist it, daß i Gott Vatter bi?

Engel. *recit.* Und i à Cherubi
Undt it vom gmuina pöbel,

G.V. *recit.* Seana wie! host au an fuiriga sebel?

Engel. *recit.* I hauna aist vor à zunda,
Er brent no it weit dunda.

Nr. XXX. Aria.

Vivace.

Loß iez waß i dir sog, hau, schneid, stich undt schlog', wenn o-dam will reispringa, so

Allegro molto.

zoig ihm glei dei klinga wohr di wen-ner baiß will wea-ra sog ihm: O-dam hät-esch gea-ra,

bleib du bey meim Schluß, sog vor der thür ist duß.

Engel. *recit.* Deß ko scho sey,
I hau creuz weis undt überzwerch drey--
Ober!_ theand mir uiß no sa,
Ob ma mi au wearat laisa à.

G.V. » Ist gut, daß du mi thuest mahna,
As geit schau no andere gspahna.
D soldata vom schwäbischa Croiß,
Die gaud glei, wenns i nu hoiß.
Du dearst dir it fürchta, sie thuend dir kui loyd.

Engel. » I fürcht nu der säbel gang it uß dear schoid.

G.V. *recit.* Hau, schneid, stich undt feachte,
D Croißsoldata synd die reachte,
Gwaltige tropfa,
Wen odam uf d hoôsa wett klopfa,
Wurat sie, glaub mirs no,
Bixa hi keya undt springa davo.--
Buaba, Engel undt so baschi,
Di hand sebel undt guraschi.
Theand do hear stella Croißtropfa synd hungrige gsella,
Sie stiget über da zau
Und fressert, waß odam hätt überglau.

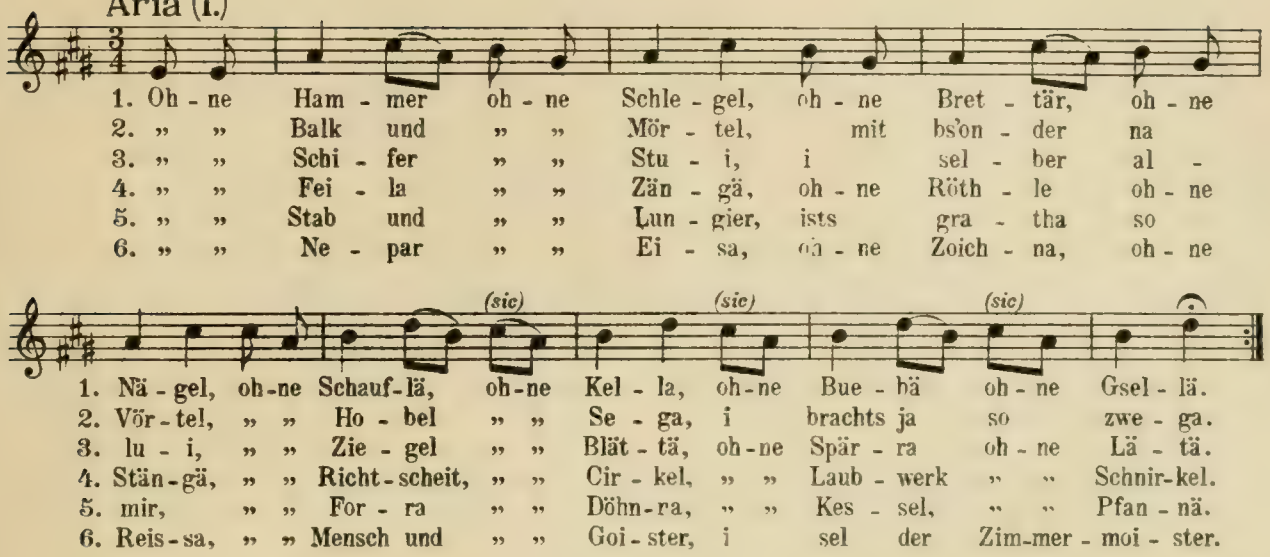
Finis.

Musikbeilage III.

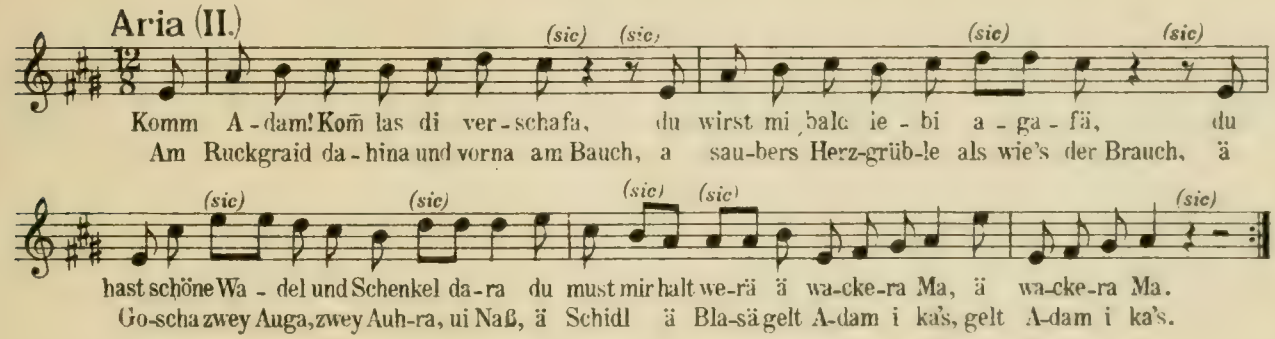
Melodienotierungen aus dem Druckwerk:

Adams und Evens Erschaffung, und ihr Sündenfall.
Ein geistlich Fastnachtspiel mit Sang und Klang, aus dem Schwäbischen in's Österreichische versetzt.
1783.

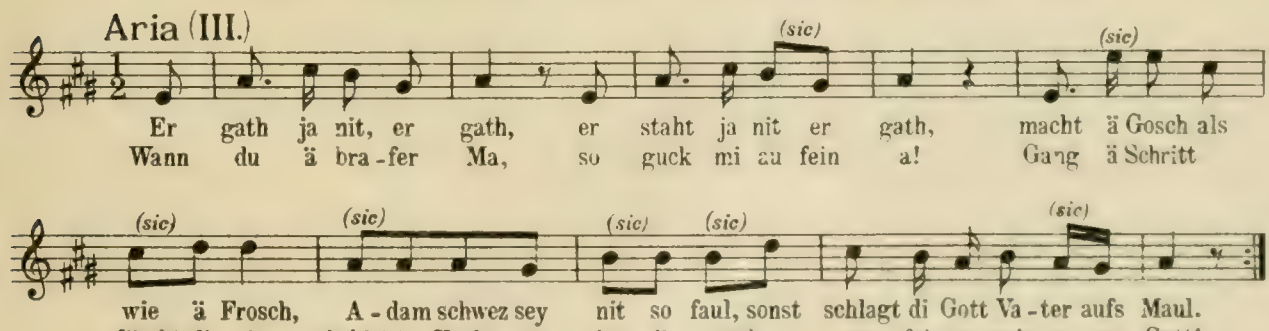
Aria (I.)



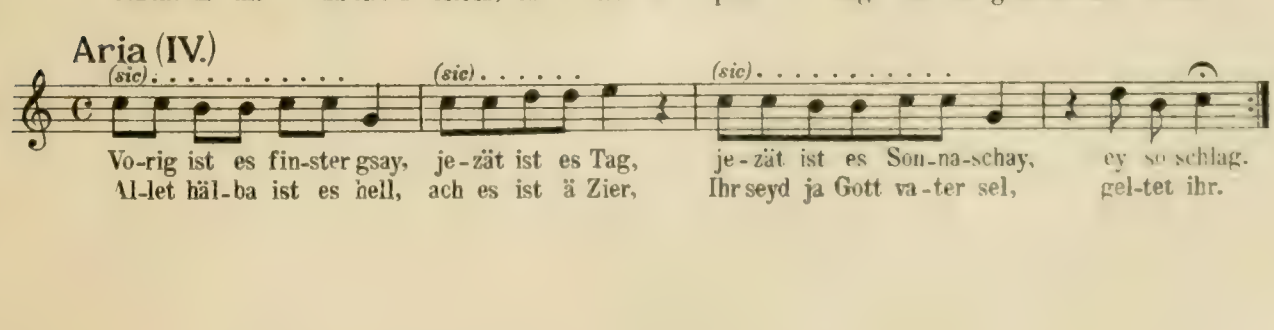
Aria (II.)

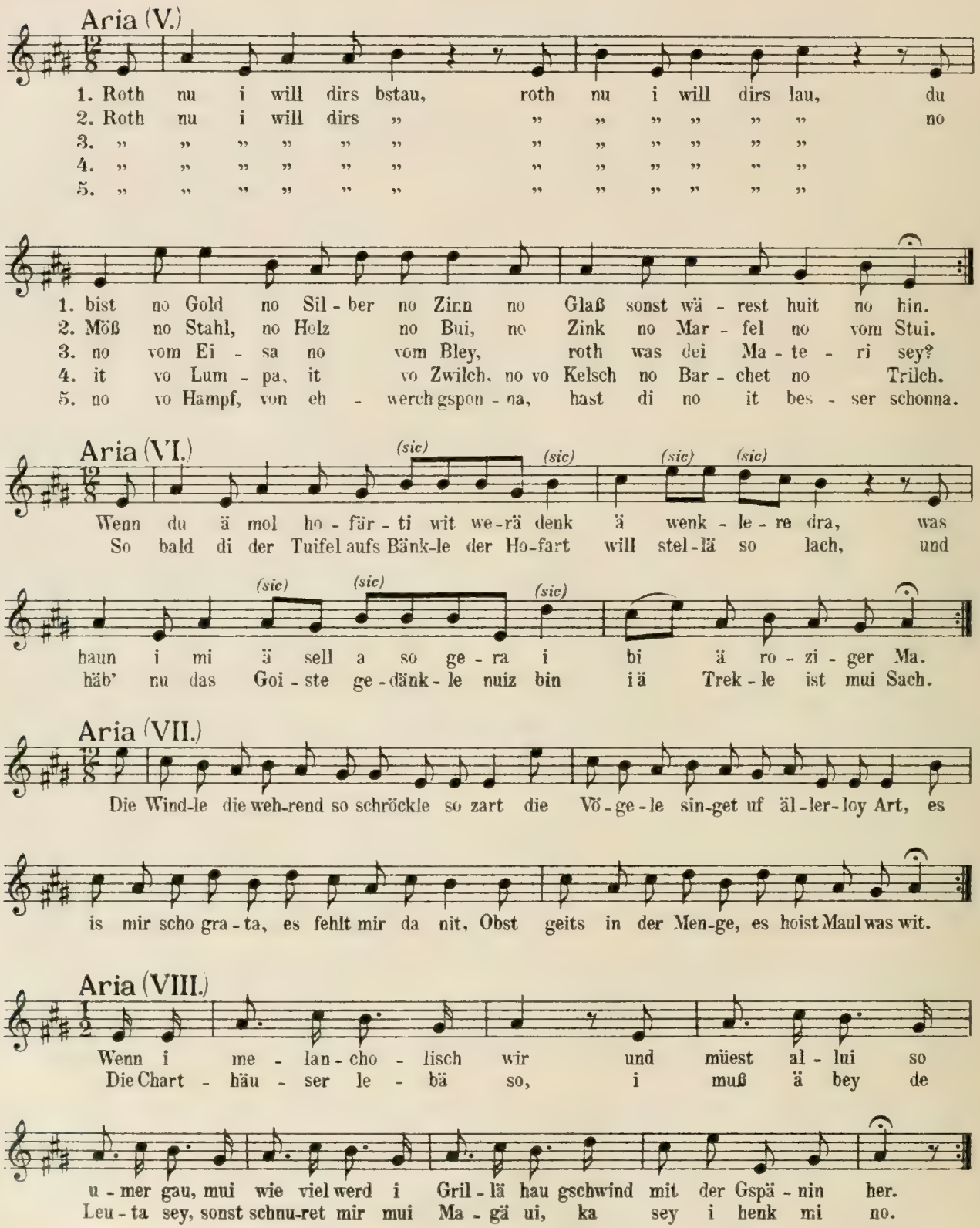


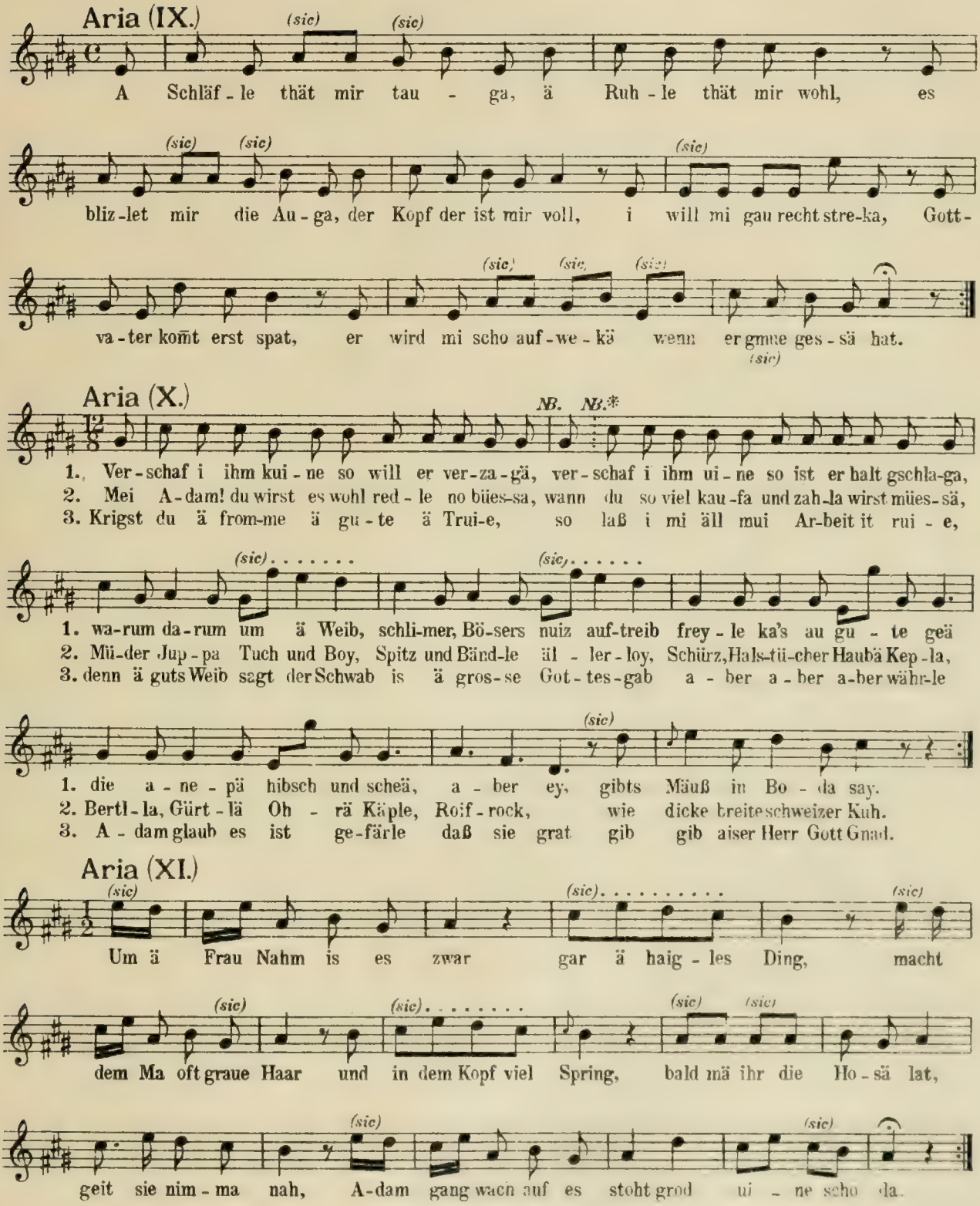
Aria (III.)



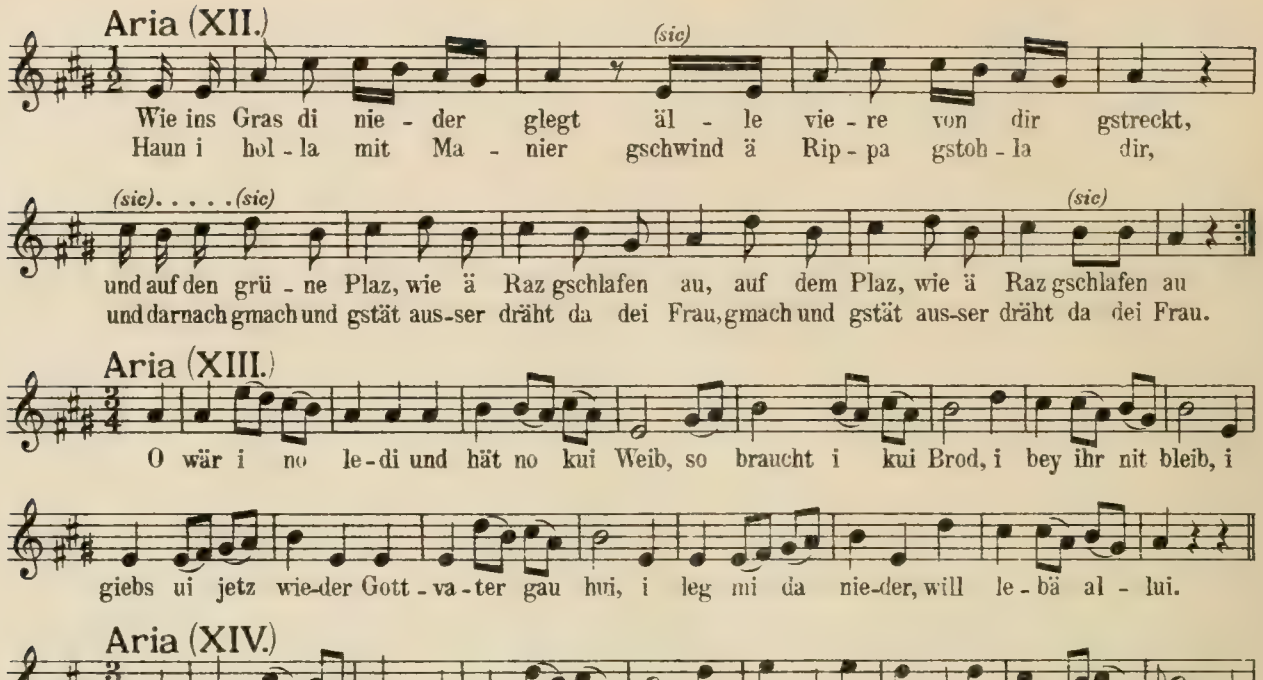
Aria (IV.)




Aria (V.)
1. Roth nu i will dirs bstau, roth nu i will dirs lau, du
2. Roth nu i will dirs „ „ „ „ „ „ no
3. „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
4. „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
5. „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
1. bist no Gold no Sil - ber no Zinn no Glaß sonst wä - rest huit no hin.
2. Möß no Stahl, no Holz no Bui, no Zink no Mar - fel no vom Stui.
3. no vom Ei - sa no vom Bley, roth was dei Ma - te - ri sey?
4. it vo Lum - pa, it vo Zwilch, no vo Kelsch no Bar - chet no Trilch.
5. no vo Hampf, von eh - werch gspon - na, hast di no it bes - ser schonna.
Aria (VI.)
(sic) (sic) (sic) (sic)
Wenn du ä mol ho - fär - ti wit we-rä denk ä wenk - le - re dra, was
So bald di der Tuifel aufs Bänk-le der Ho-fart will stel-lä so lach, und
(sic) (sic) (sic)
haun i mi ä sell a so ge - ra i bi ä ro - zi - ger Ma.
häb' nu das Goi - ste ge - dänk - le nuiz bin i ä Trek - le ist mui Sach.
Aria (VII.)
Die Wind-le die weh-rend so schröckle so zart die Vö - ge - le sin-get uf äl - ler - loy Art, es
is mir scho gra - ta, es fehlt mir da nit, Obst geits in der Men-ge, es hoist Maul was wit.
Aria (VIII.)
Wenn i me - lan - cho - lisch wir und müest al - lui so
Die Chart - häu - ser le - bä so, i muß ä bey de
u - mer gau, mui wie viel werd i Gril - lä hau gschwind mit der Gspä - nin her.
Leu - ta sey, sonst schnu-ret mir mui Ma - gä ui, ka sey i henk mi no.


Aria (IX.)
A Schläf - le thät mir tau - ga, ä Ruh - le thät mir wohl, es
bliz - let mir die Au - ga, der Kopf der ist mir voll, i will mi gau recht stre-ka, Gott-
va - ter komt erst spat, er wird mi scho auf - we - kä wenn er gmue ges - sä hat.
Aria (X.)
NB. NB.*
1. Ver - schaf i ihm kui - ne so will er ver - za - gä, ver - schaf i ihm ui - ne so ist er halt gschla-ga,
2. Mei A - dam! du wirst es wohl red - le no bües-sa, wann du so viel kau - fa und zah-la wirst mües - sä,
3. Krigst du ä from-me ä gu - te ä Trui-e, so laß i mi äll mui Ar-beit it rui - e,
1. wa-rum da-rum um ä Weib, schli-mer, Bö-sers nuiz auf-treib frey - le ka's au gu - te geä
2. Mü-der Jup - pa Tuch und Boy, Spitz und Bänd-le äl - ler - loy, Schürz, Hals-tü-cher Haubä Kep - la,
3. denn ä guts Weib sagt der Schwab is ä gros - se Got - tes - gab a - ber a - ber a-ber währ-le
1. die a - ne - pä hibsch und scheä, a - ber ey, gibts Mäuß in Bo - da say.
2. Bertl - la, Gürt - lä Oh - rä Käple, Roif - rock, wie dicke breite schweizer Kuh.
3. A - dam glaub es ist ge-färle daß sie grat gib gib aiser Herr Gott Gnad.
Aria (XI.)
Um ä Frau Nahm is es zwar gar ä haig - les Ding, macht
dem Ma oft graue Haar und in dem Kopf viel Spring, bald mä ihr die Ho - sä lat,
geit sie nim - ma nah, A-dam gang wach auf es stoht grod ui - ne scho da.

Aria (XII.)

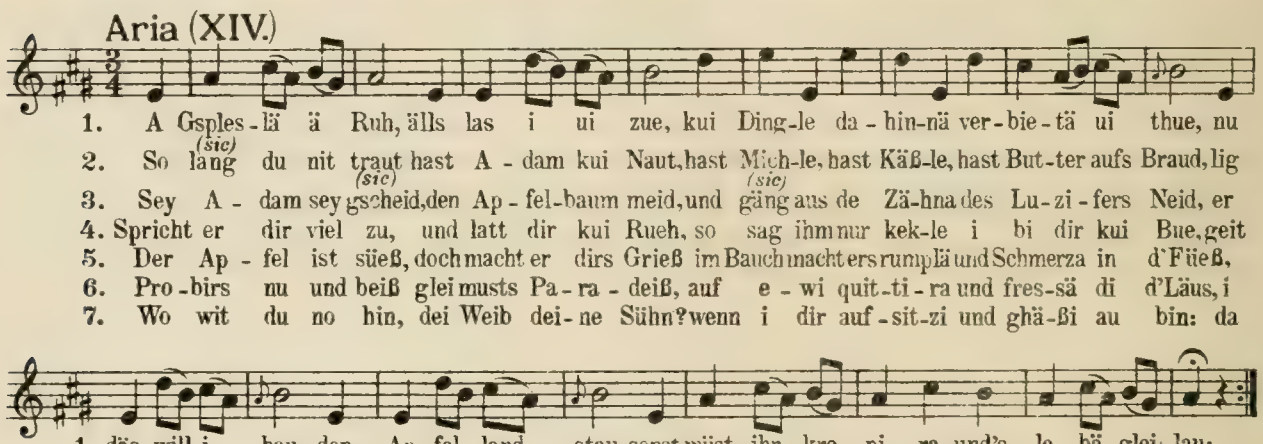


Wie ins Gras di nie - der glegt äl - le vie - re von dir gstreckt,
Haun i hol - la mit Ma - nier gschwind ä Rip - pa gstoh - la dir,
und auf den grü - ne Plaz, wie ä Raz gschlafen au, auf dem Plaz, wie ä Raz gschlafen au
und darnach gmach und gstät aus-ser dräht da dei Frau, gmach und gstät aus-ser dräht da dei Frau.

Aria (XIII.)

O wär i no le-di und hät no kui Weib, so braucht i kui Brod, i bey ihr nit bleib, i
giebs ui jetz wie-der Gott - va - ter gau hui, i leg mi da nie-der, will le - bä al - lui.

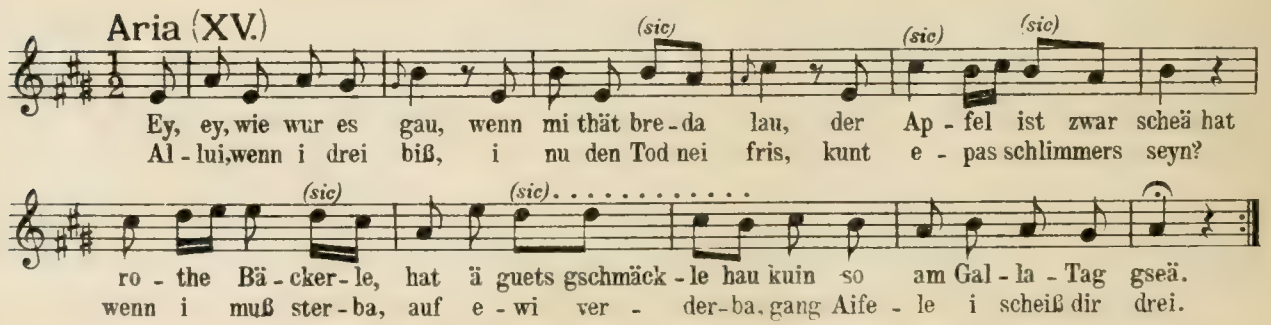
Aria (XIV.)



1. A Gsples - lä ä Ruh, älls las i ui zue, kui Ding-le da - hin-nä ver - bie - tä ui thue, nu
2. So lang (sic) du nit traut hast A - dam kui Naut, hast Mich-le, hast Käß-le, hast But - ter aufs Braud, lig
3. Sey A - dam sey gscheid (sic), den Ap - fel-baum meid, und gäng (sic) aus de Zä-hna des Lu-zi - fers Neid, er
4. Spricht er dir viel zu, und latt dir kui Rueh, so sag ihm nur kek-le i bi dir kui Bue, geit
5. Der Ap - fel ist süeß, doch macht er dirs Grieß im Bauch macht ers rumplä und Schmerza in d'Füeß,
6. Pro - birs nu und beiß glei musts Pa - ra - deiß, auf e - wi quit - ti - ra und fres-sä di d'Läus, i
7. Wo wit du no hin, dei Weib dei - ne Sühn? wenn i dir auf - sit - zi und ghä-ßi au bin: da

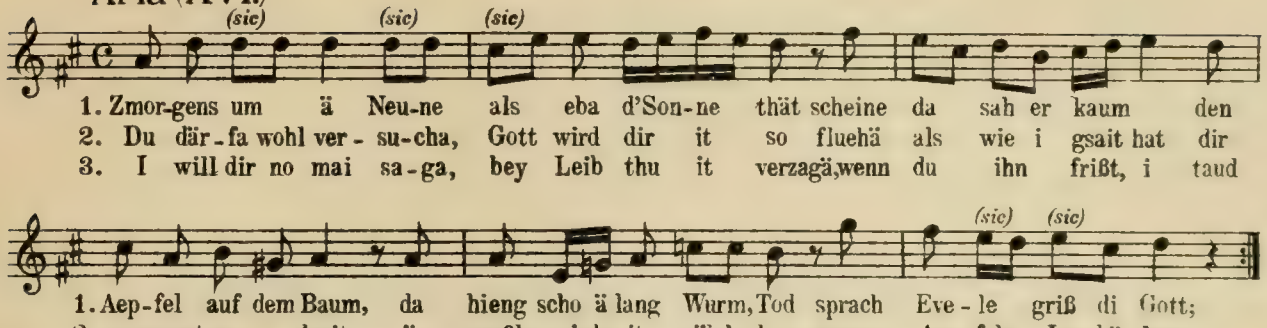
1. dös will i hau, den Ap - fel land stau, sonst müst ihr kre - pi - ra und's le - bä glei lau;
2. nie-der und schlaf, du bist wie ä Graf, hast Küeh - le, hast Oechs-le, hast Käl - ber und Schaaf;
3. ist zim-li schlau, der Tui - fel ihm trau, er möcht di gar ma - cha zur oi - che-le Sau;
4. er nit viel drum, so kehr dich gschwind um, und sag hörst mui Tui - fel, auf kir - be mir kum;
5. so balt du ihn frist hasts Gift scho ver - wischt, dar - zu dei - ner Leb - ta! ä Sim-pel du bist;
6. sel führ di naus bey dei - ner Kar - taus, und leid di kui Stund mehr im hoi - li - ge Hauß;
7. kast no zum Lau, am Bet-teln nach - gau, i bitt di, thue äl - les, den Ap - fel land stau;

Aria (XV.)

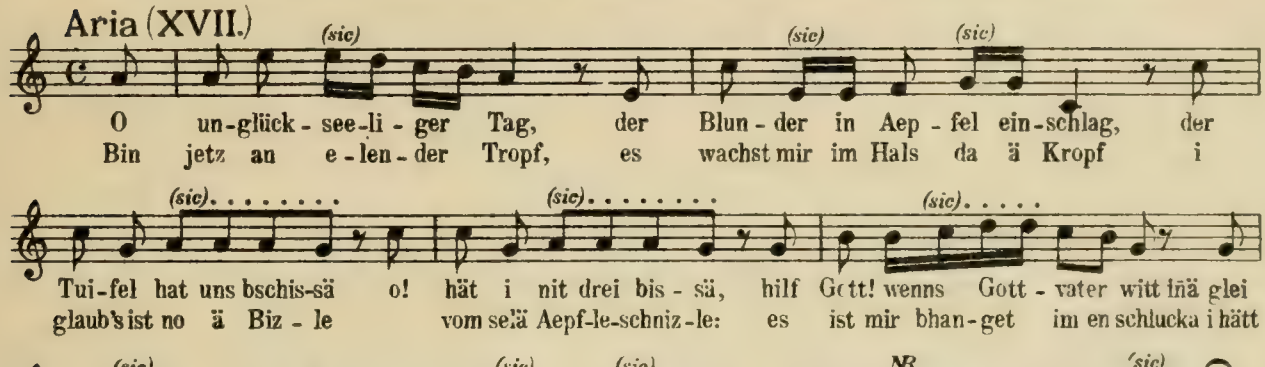


Ey, ey, wie wur es gau, wenn mi thät bre - da lau, der Ap - fel ist zwar scheä hat
Al - lui, wenn i drei biß, i nu den Tod nei fris, kunt e - pas schlimmers seyn?
ro - the Bä - cker - le, hat ä guets gschmäck - le hau kuin so am Gal - la - Tag gseä.
wenn i muß ster - ba, auf e - wi ver - der - ba, gang Aife - le i scheiß dir drei.

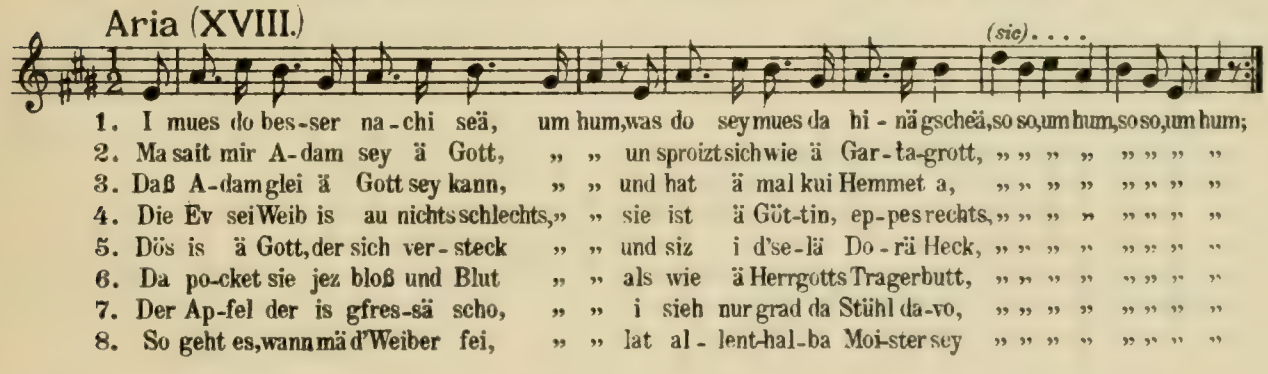
Aria (XVI.)



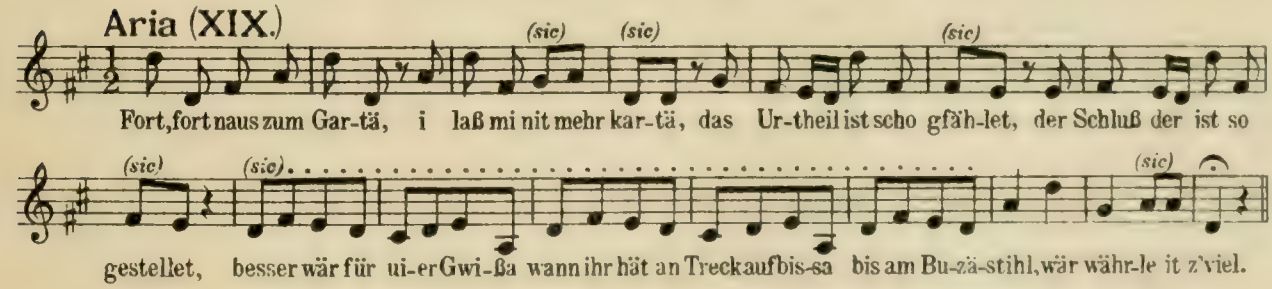
Aria (XVII.)



Aria (XVIII.)

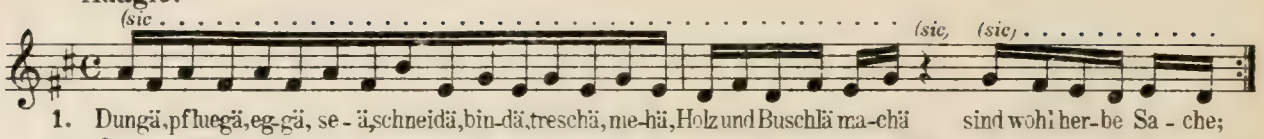


Aria (XIX.)



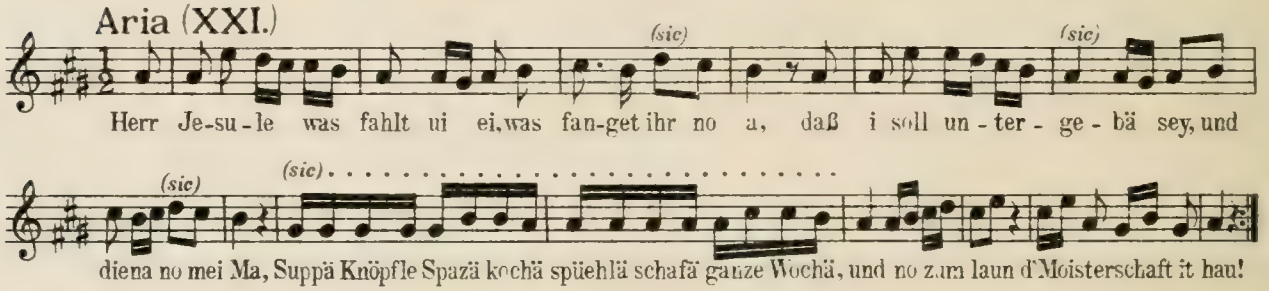
Aria (XX.)

Adagio.



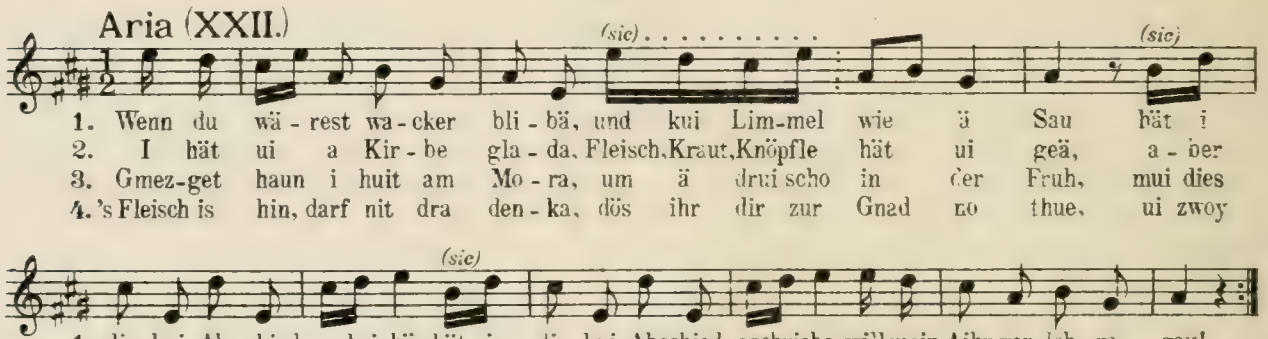
1. Dungä, pfluegä, eg-gä, se-ä, schneidä, bin-dä, treschä, me-hä, Holz und Buschlä ma-chä sind wohl her-be Sa-che;
2. Graba, aufthuä, wi-da glenkla, o wirst oft an Aepfel den-kä, hintra He-ka, Haag und Zäunä wirst oft manche Zäher weinä;
3. Wendums Brot nit minder, dei-ne klei-ne Kinder we-rät, we-rat Dat-ti, Mä-mä schreya, 's wird di oft no key-a;

Aria (XXI.)



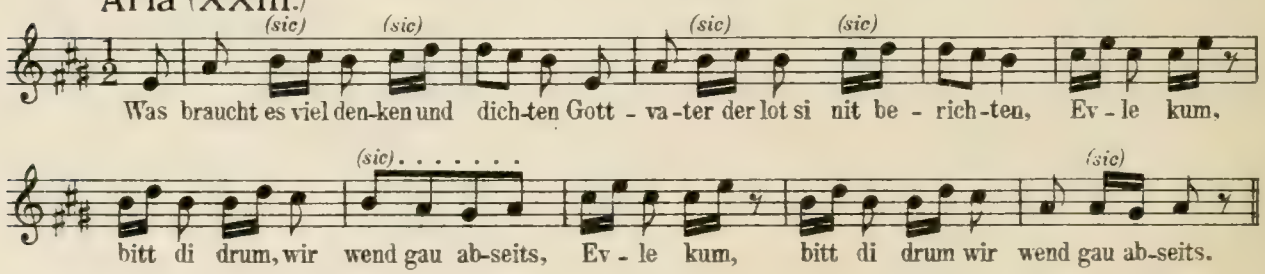
Herr Je-su-le was fahlt ui ei, was fan-get ihr no a, daß i soll un-ter-ge-bä sey, und diena no mei Ma, Suppä Knöpfle Spazä kochä spüehlä schafä ganze Wochä, und no zum laun d'Moisterschaft it hau!

Aria (XXII.)



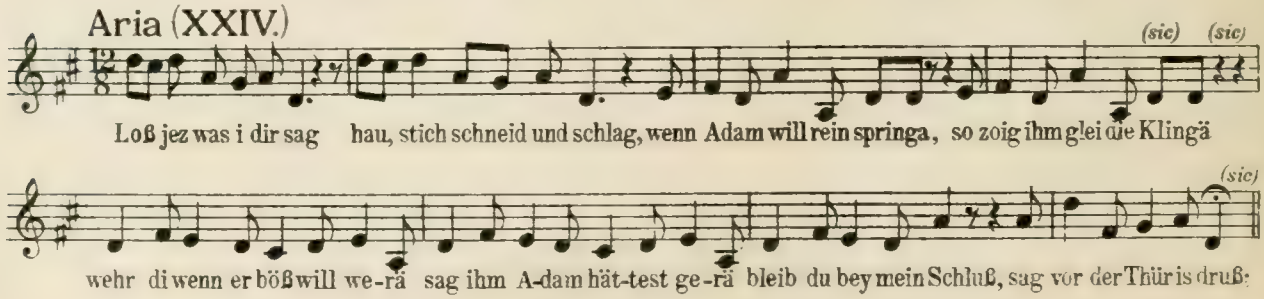
1. Wenn du wä-rest wa-cker bli-bä, und kui Lim-mel wie ä Sau hät i dir kui Ab-schied gschri-bä, hät i dir kui Abschied gschrieba, will mein Aihr ver-loh-ra gau!
2. I hät ui a Kir-be gla-da, Fleisch, Kraut, Knöpfle hät ui geä, a-ber jez kast zu dein Scha-da, a-ber jez kast zu dein Scha-da sel-ber um das Fres-sä seä.
3. Gmez-get haun i huit am Mo-ra, um ä drui scho in der Fruh, mui dies wär ä Fres-sä wo-rä, mui dös wär ä Fres-sä wo-rä, vo zwoi Schaf zwoi al-te Küh;
4. 's Fleisch is hin, darf nit dra den-ka, dös ihr dir zur Gnad no thue, ui zwoy Lamfell will no schen-kä, ui zwoi Lam-fell will no schen-kä, de-cket ui fei woid-le zue.

Aria (XXIII.)



Was braucht es viel den-ken und dich-ten Gott-va-ter der lot si nit be-rich-ten, Ev-le kum, bitt di drum, wir wend gau ab-seits, Ev-le kum, bitt di drum wir wend gau ab-seits.

Aria (XXIV.)



Loß jez was i dir sag hau, stich schneid und schlag, wenn Adam will rein springa, so zoig ihm glei die Klingä wehr di wenn er böß will we-rä sag ihm A-dam hät-test ge-rä bleib du bey mein Schluß, sag vor der Thür is druß:

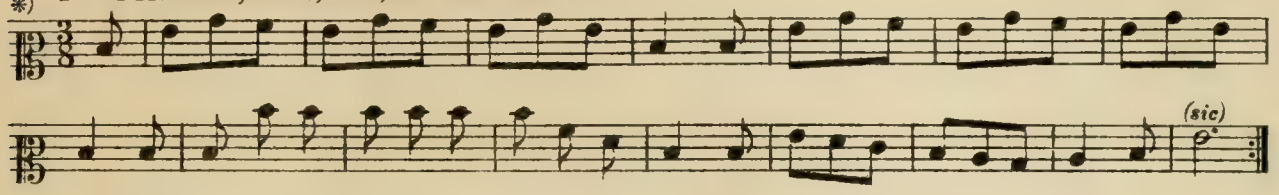
Musikbeilage IV.

Cod. 19.198 der k. k. Hofbibliothek Wien.

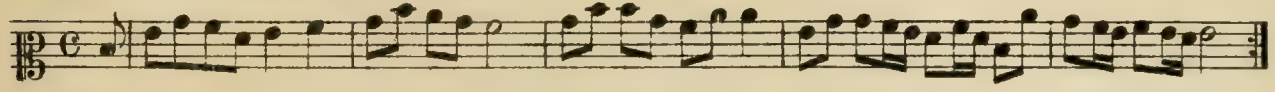
*) *NB.* Bzglch. des im Original überall durchwegs gesetzten Mezzosopranschlüssels – statt des richtig zu lesenden Tenorschlüssels – vd. den Revisionsbericht.

(fol. 1a)

I. Aria: Kom, Adam, kom, laß dich verschaffa.

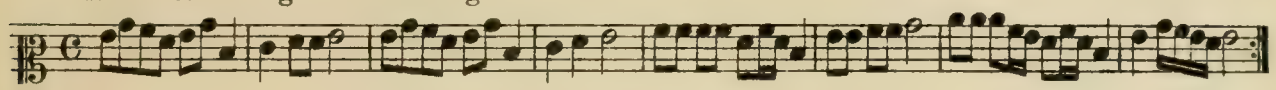


II. Aria: Er gauth jo nit, er gauth.

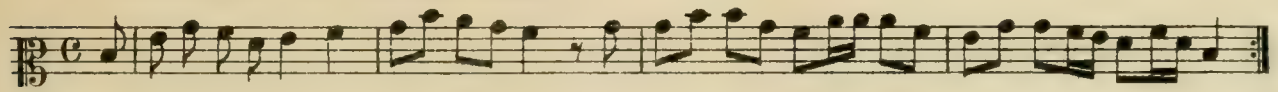


(fol. 1b)

III. Aria: Voarig ist as feister gsei.

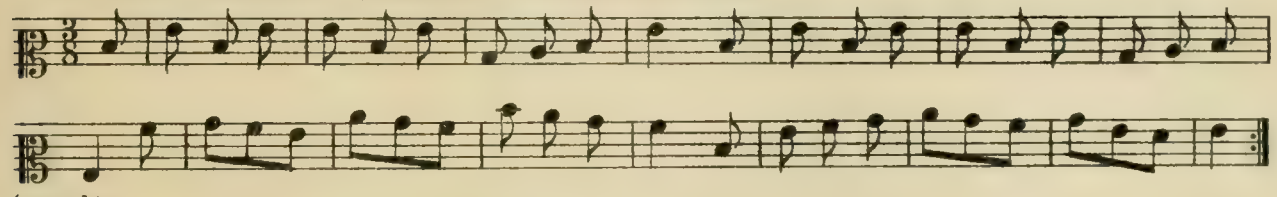


IV. Aria: routh nu i will dihrs bstau.



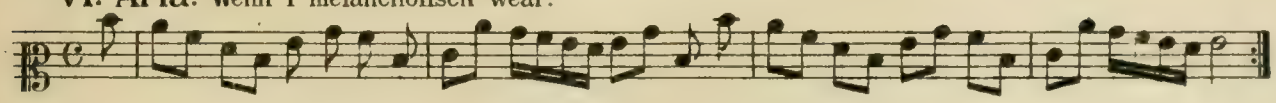
(fol. 2a)

V. Aria: Potzdausat, potzdausat, wo fihrt ma mih hin.



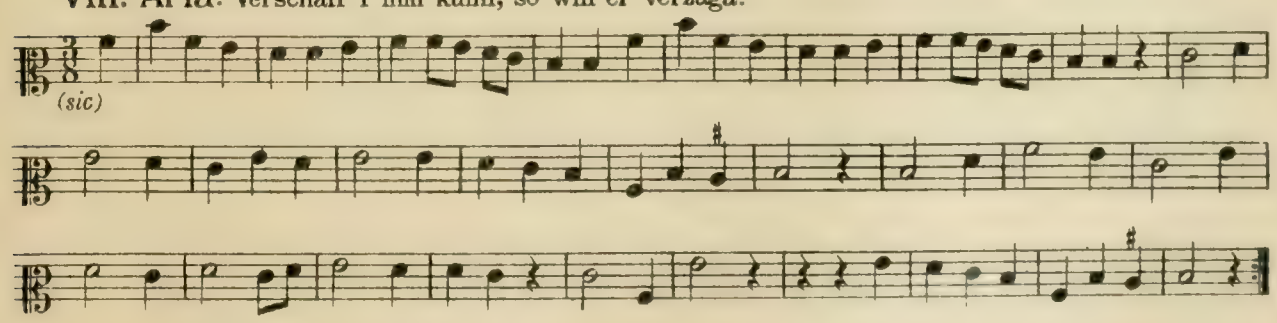
(fol. 2b)

VI. Aria: Wenn i melancholisch wear.



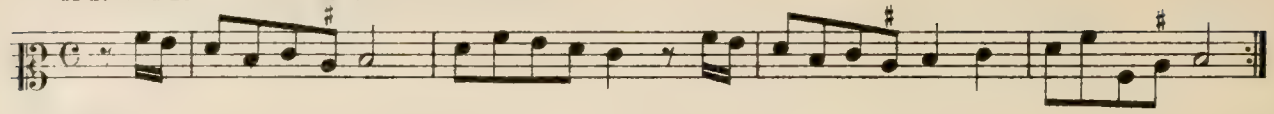
VII. Aria: A schläffli thät mihr dauga.

VIII. Aria: Verschaff i ihm kuini, so will er verzaga.



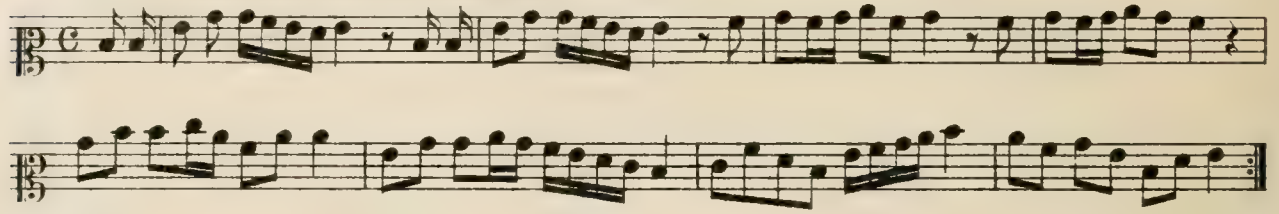
(fol. 3a)

IX. Aria: Um a Frau Nam ist as zwar.



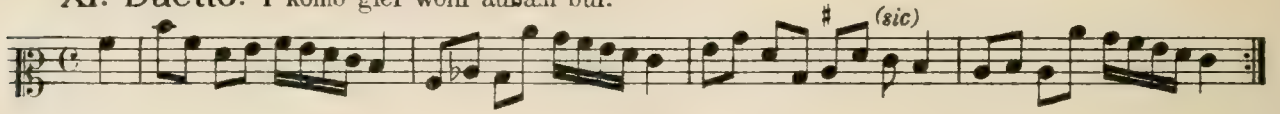
(fol. 3b)

X. Aria: Wie ins gras dih niderglegt.

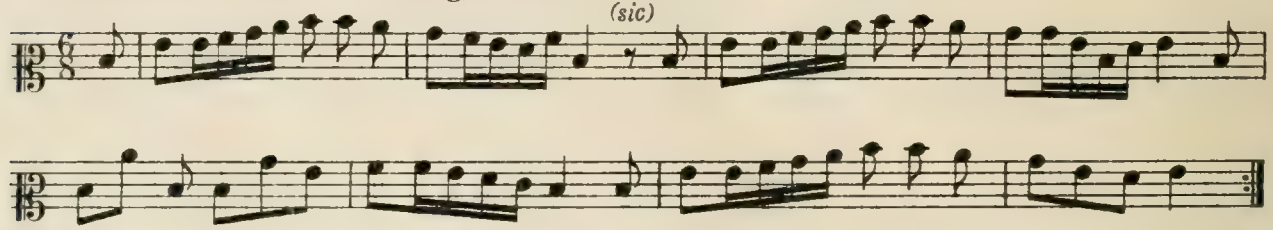


(fol. 4a)

XI. Duetto: I komb glei wohl außam bui.

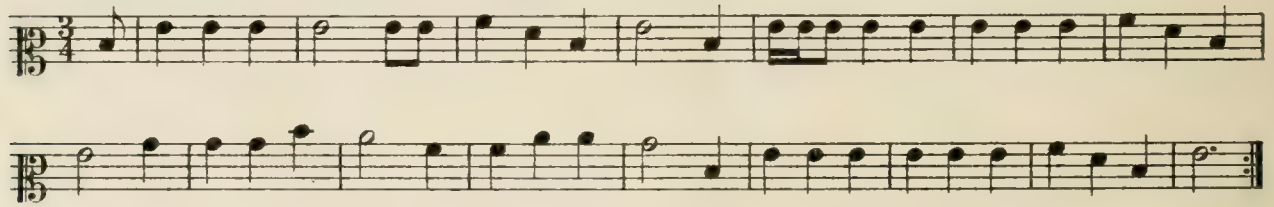


XII. Aria: ô wär I noch ledig, und hätt no kui Weib.



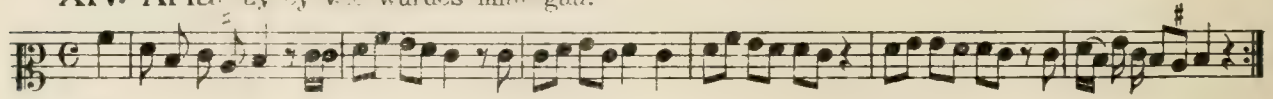
(fol. 4b)

XIII. Aria: À schläffli à ruh olles laß i ui zue.



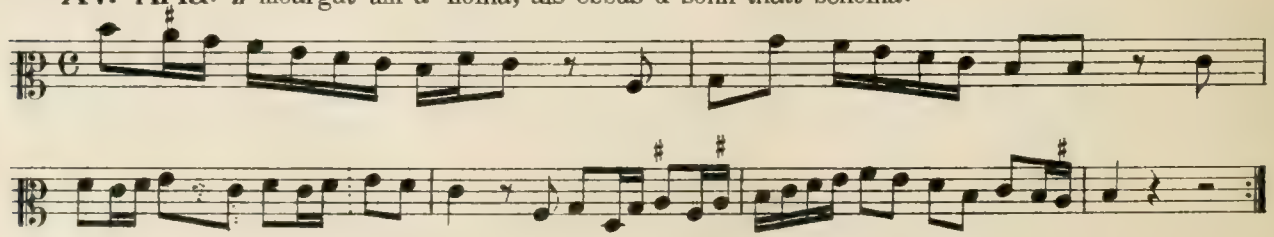
(fol. 5a)

XIV. Aria: Ey ey wie wurdes mihr gau.

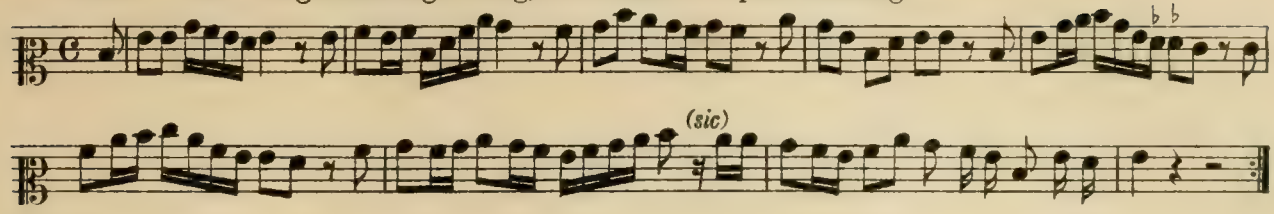


(fol. 5b)

XV. Aria: Z' moargat um à noina, als ebbas d' sonn thätt scheina.

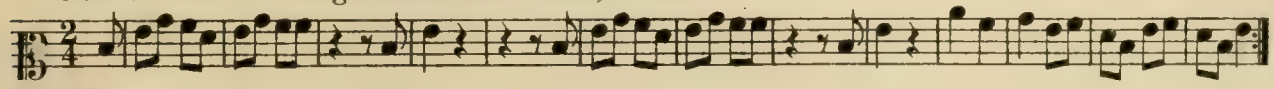


XVI. Aria: ô ungliekhseeliger daag, der Donner in öpfel neischlag.



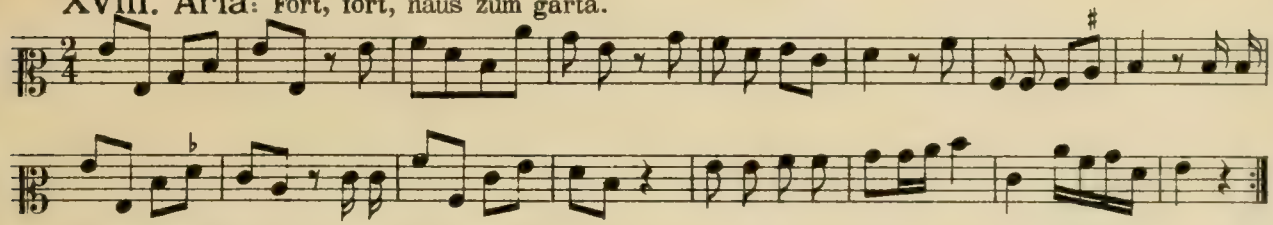
(fol. 6b)

XVII. Aria: I nus gau besser ani seaha, hu hu.

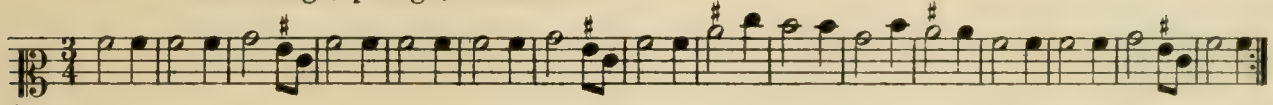


(fol. 7a)

XVIII. Aria: Fort, fort, naus zum garta.

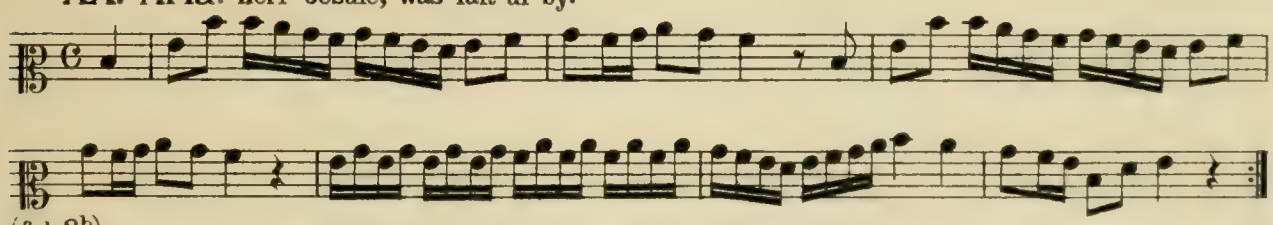


XIX. Aria: Dunga, pfluega, äckha sea.



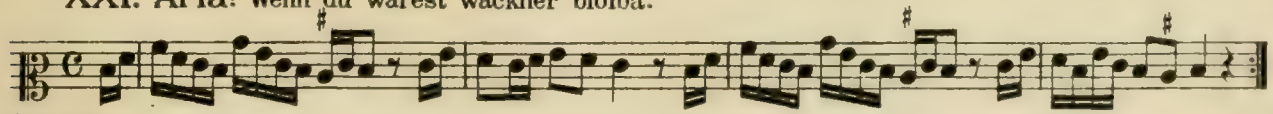
(fol. 7b)

XX. Aria: Herr Jesule, was falt ui by.



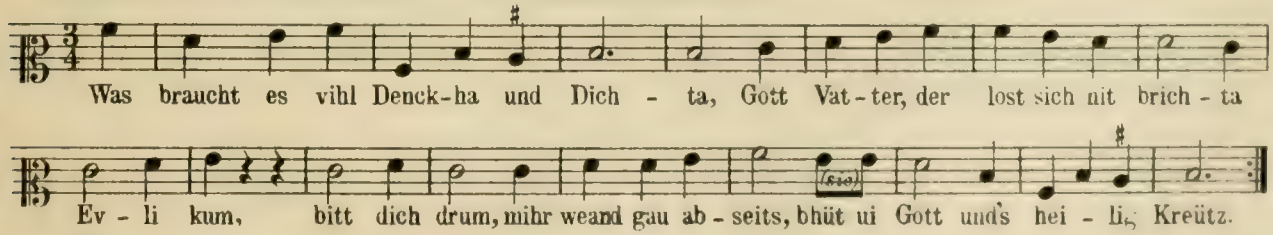
(fol. 8b)

XXI. Aria: Wenn du wärest wackher bloiba.



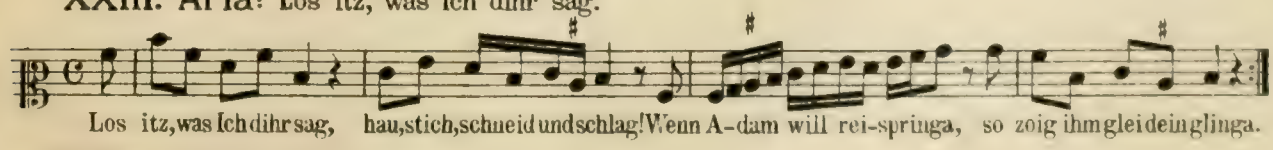
(fol. 9a)

XXII. Aria: Was braucht es vihl Denckha und Dichta.



(fol. 9b)

XXIII. Aria: Los itz, was Ich dihr sag.

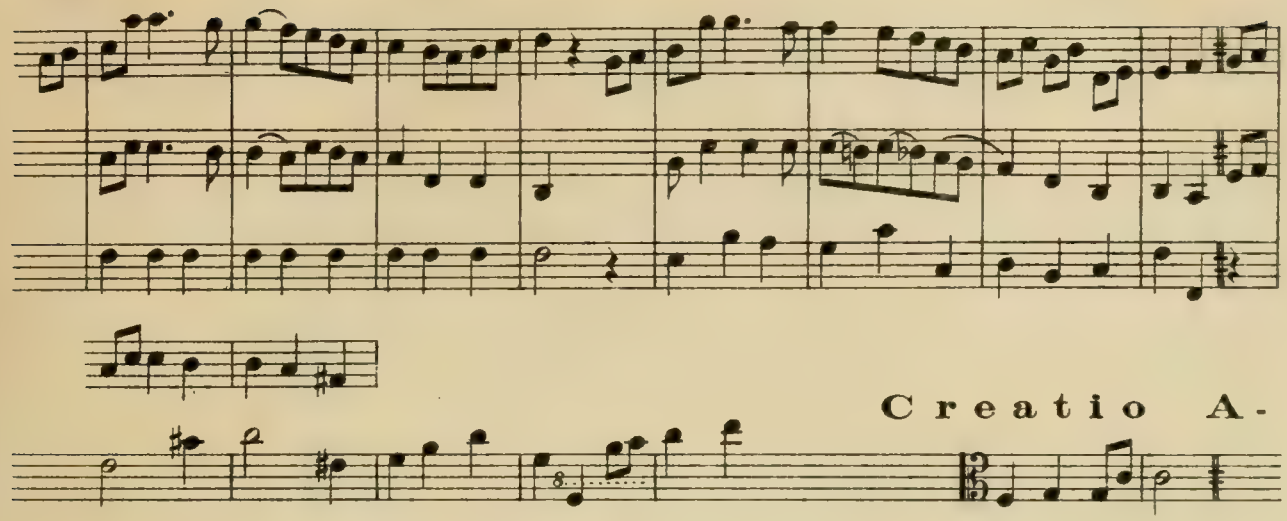


Musikbeilage V.

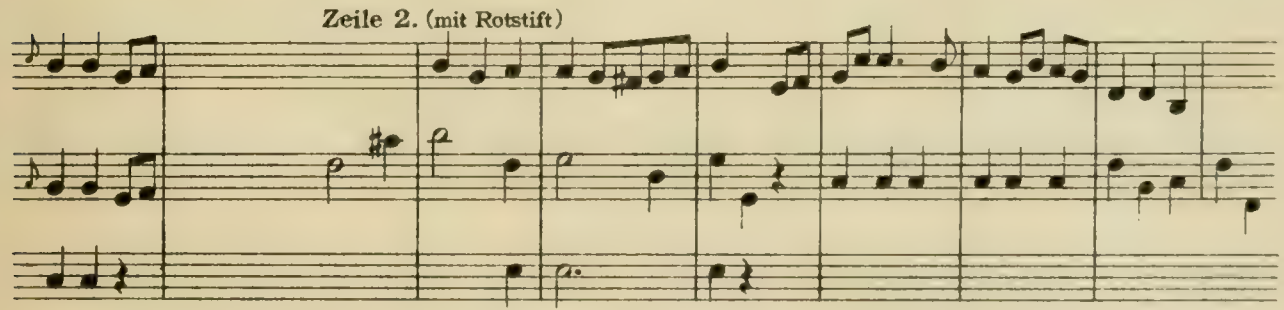
Cod. 19.302 der k. k. Hofbibliothek Wien.

(fol. 1a)

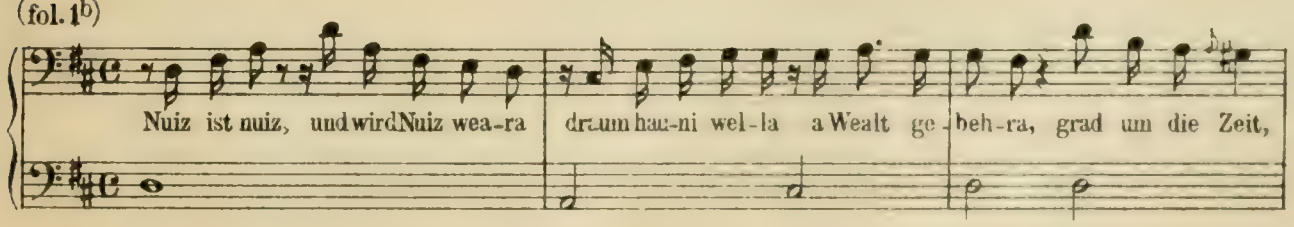
Zeile 1.

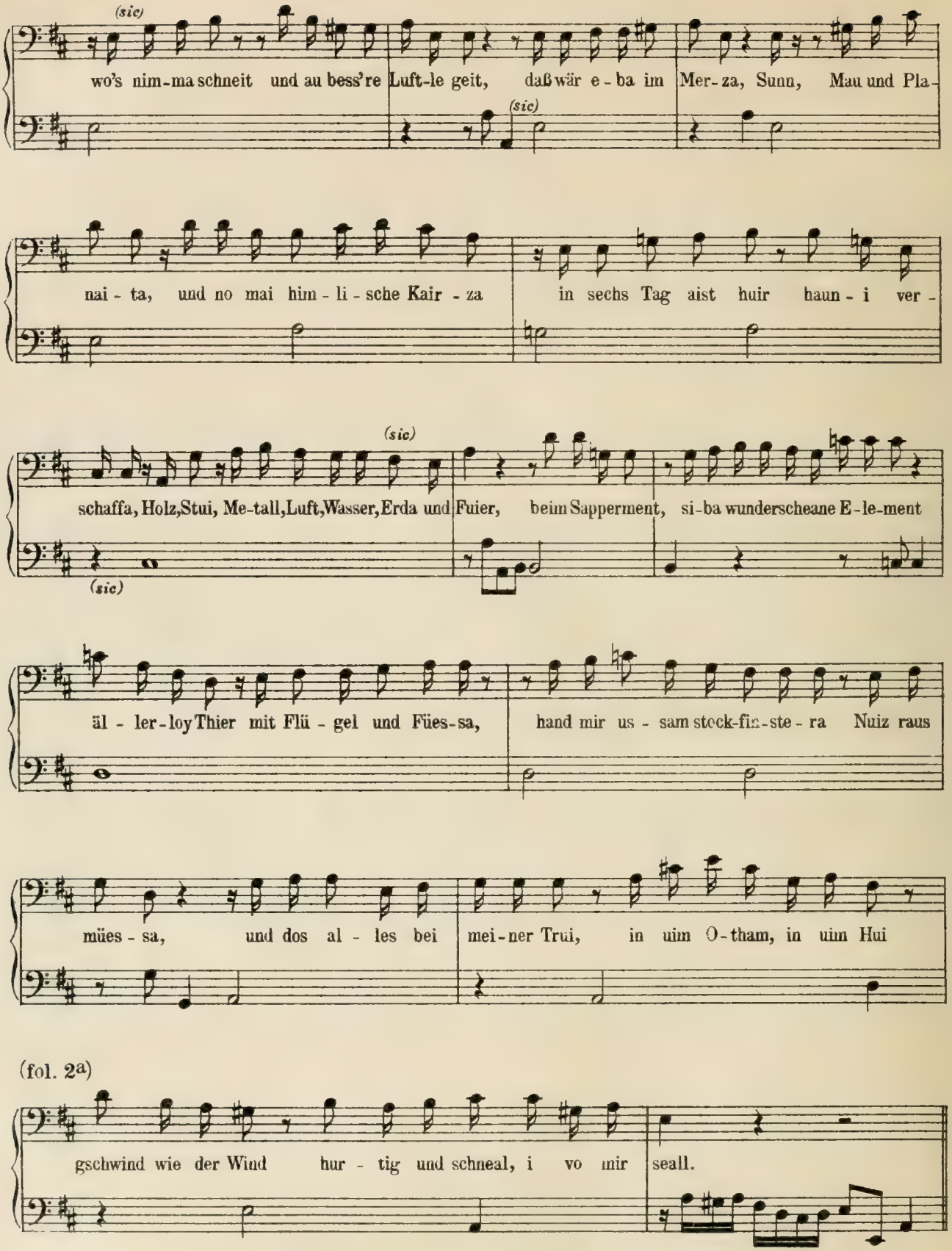


Zeile 2. (mit Rotstift)



(fol. 1b)



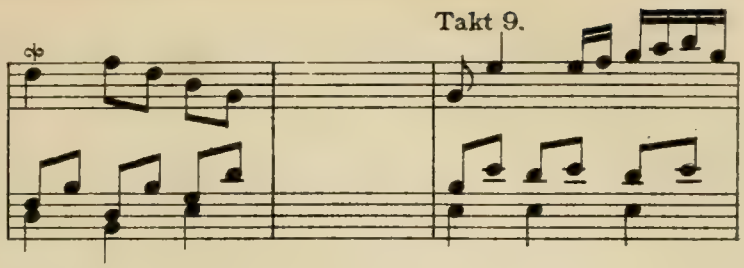

(sic)
wo's nim-ma schneit und au bess're Luft-le geit, daß wär e-ba im Mer-za, Sunn, Mau und Pla-
(sic)
nai-ta, und no mai him-li-sche Kair-za in sechs Tag aist huir haun-i ver-
(sic)
schaffa, Holz, Stui, Me-tall, Luft, Wasser, Erda und Fuier, beim Sapperment, si-ba wunderscheane E-le-ment
(sic)
äl-ler-loy Thier mit Flü-gel und Fües-sa, hand mir us-sam stock-fin-ste-ra Nuiz raus
mües-sa, und dos al-les bei mei-ner Trui, in uim O-tham, in uim Hui

(fol. 2a)

gschwind wie der Wind hur-tig und schneal, i vo mir seall.

Takt 7. Takt 9.

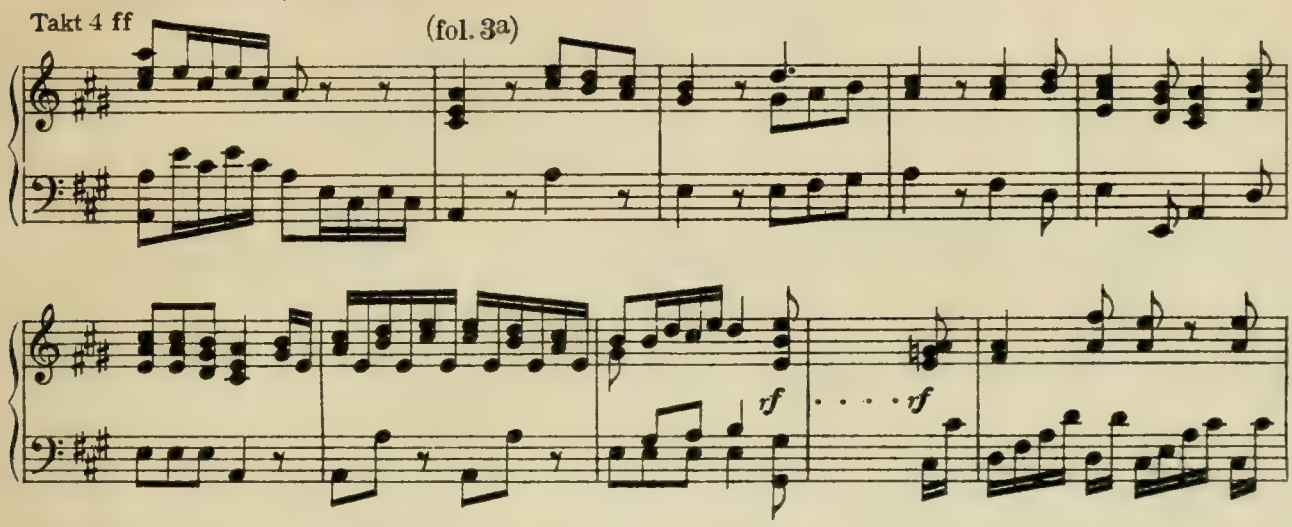
Aria: Ohne Hammer, ohne Schlegel:



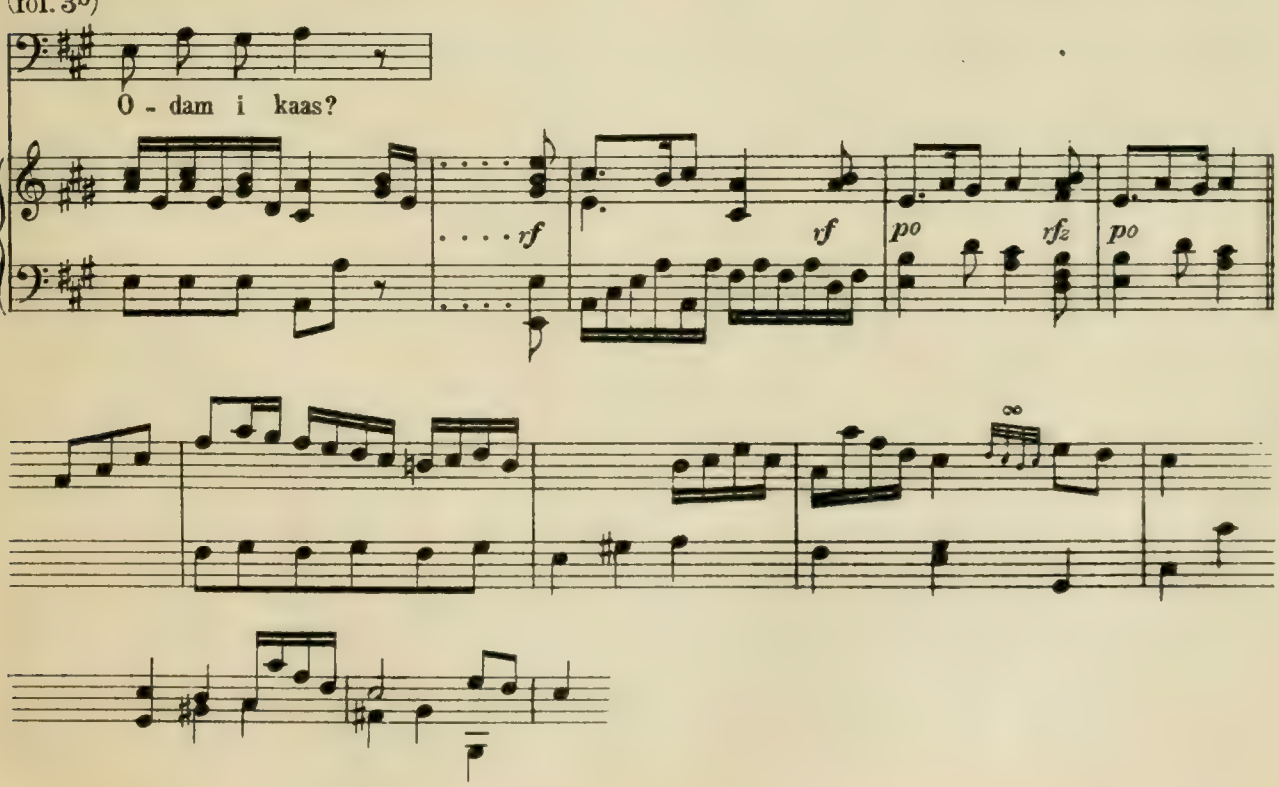
(fol. 2b)

Aria: Komm, Adam *etc.*

Takt 4 ff (fol. 3a)

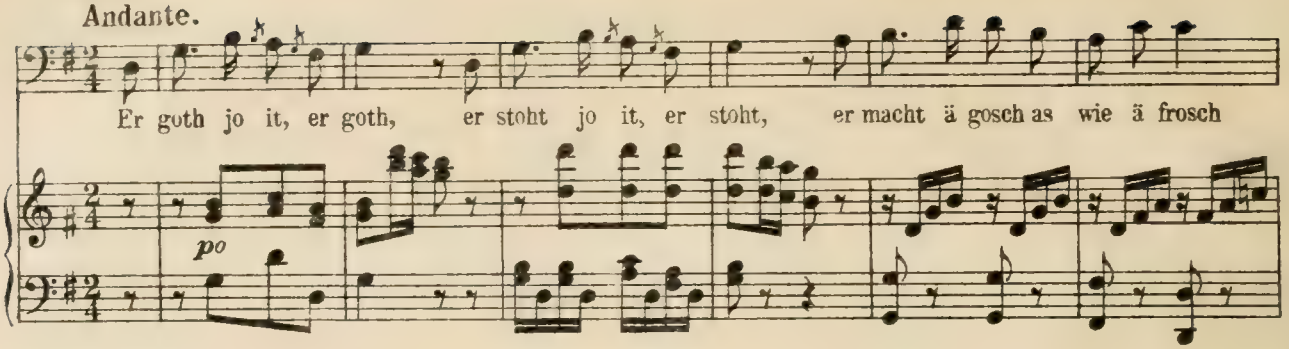


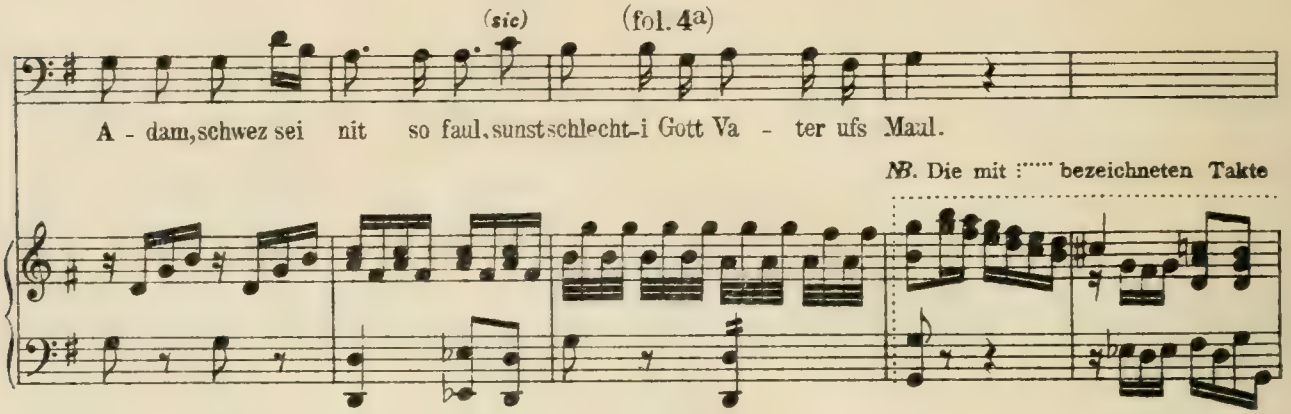
(fol. 3b)

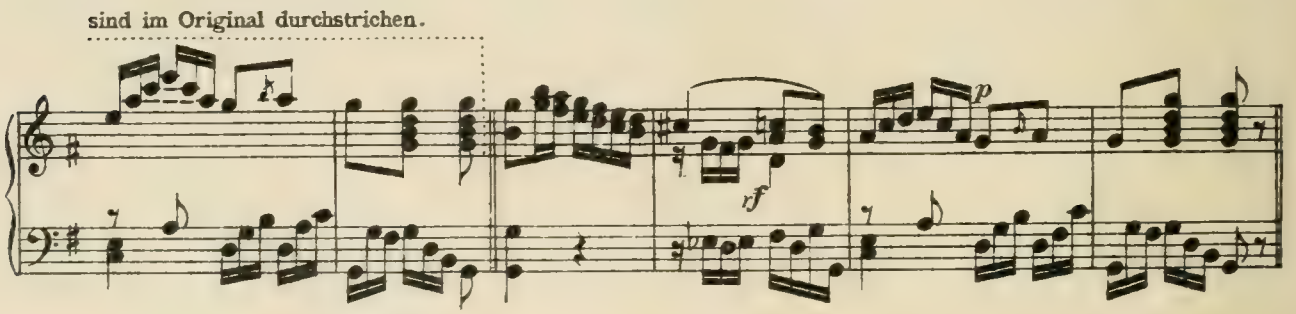


Aria:

Andante.

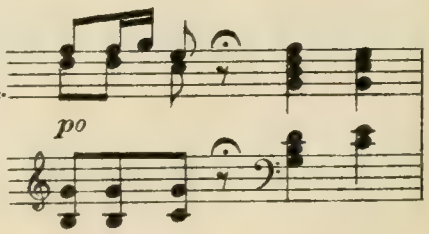




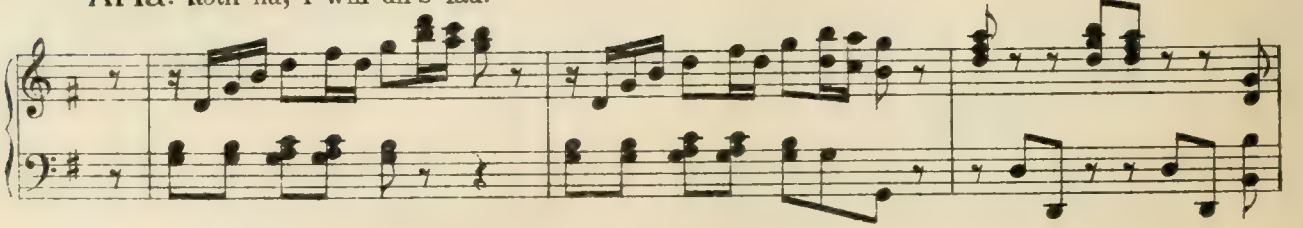


(fol. 4b)

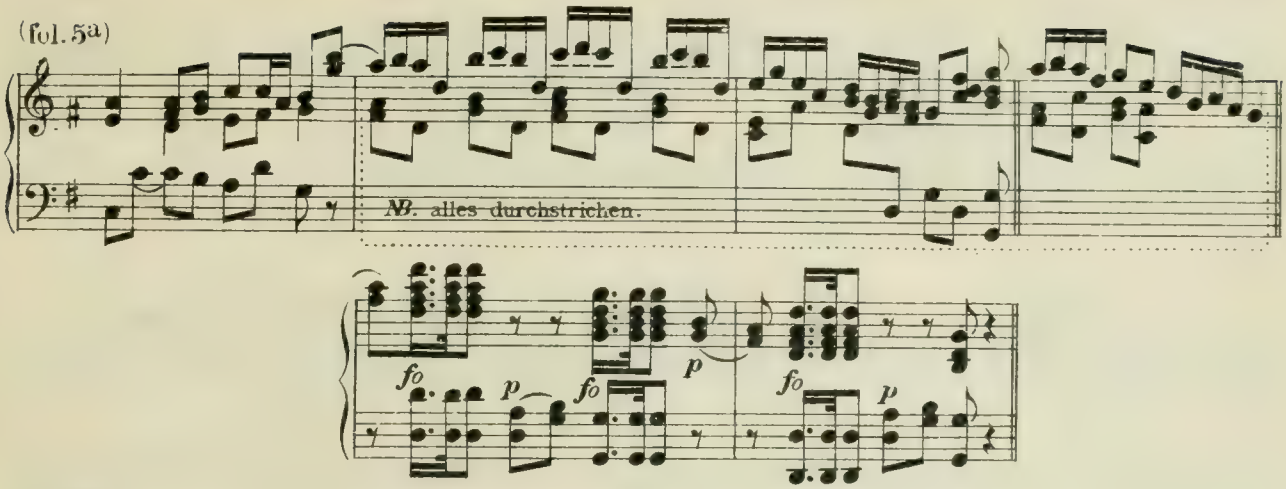
Aria: Vorig ist as faister gsey.



Aria: Roth nu, i will dir's lau.



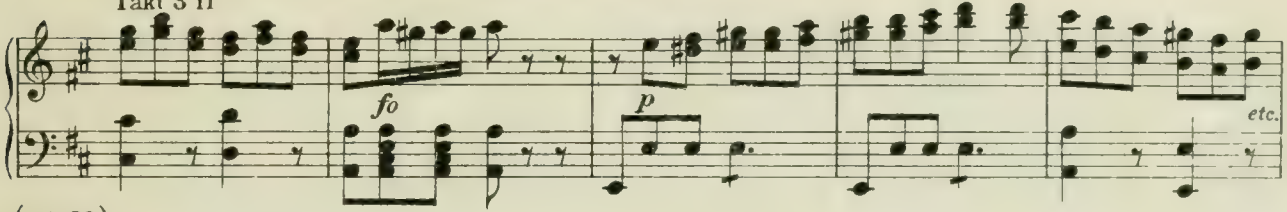
(fol. 5a)



(fol. 5b)

Aria: Wann du a mohl haufertig witt weara.

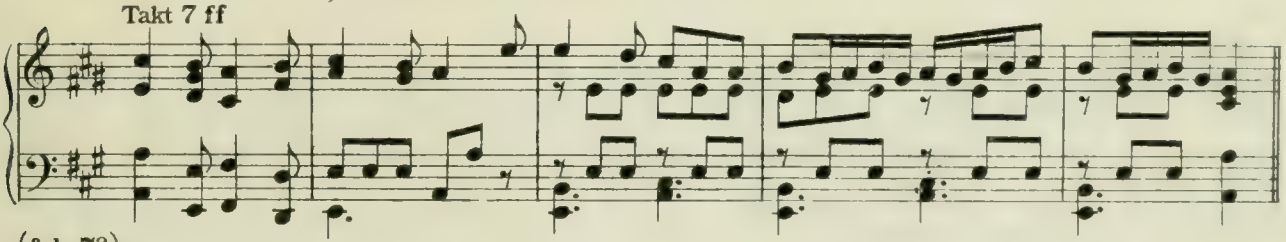
Takt 3 ff



(fol 6a)

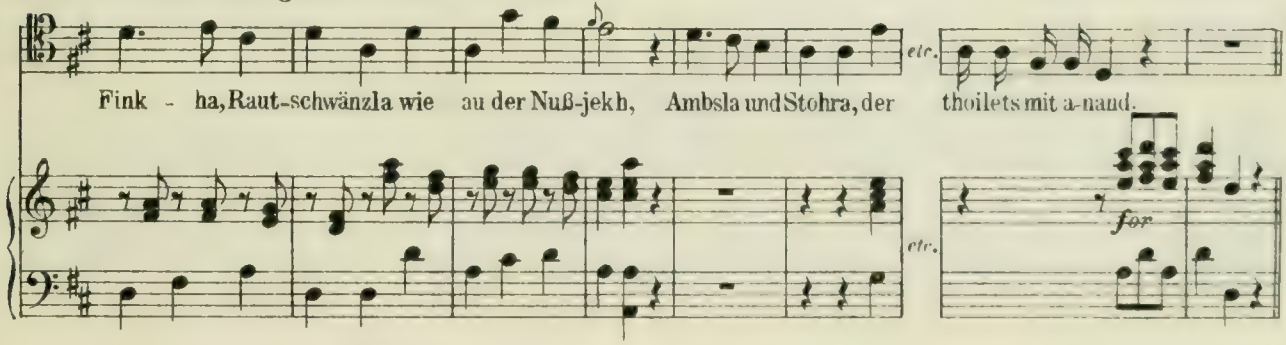
Aria: Boz tauset, boz tauset wo führt ma mi hi.

Takt 7 ff



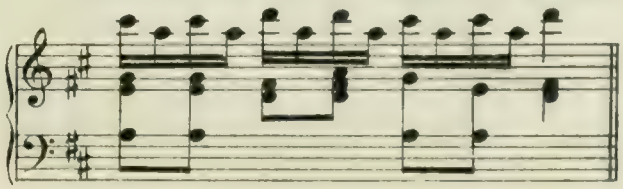
(fol. 7a)

Aria: Ihr Vögela merkat. Takt 21 ff.

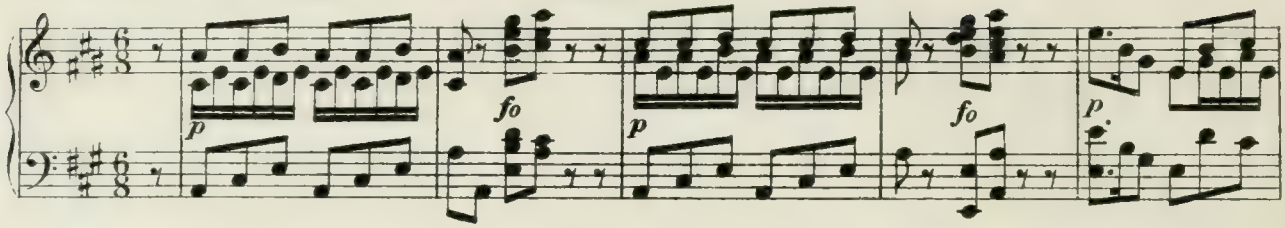


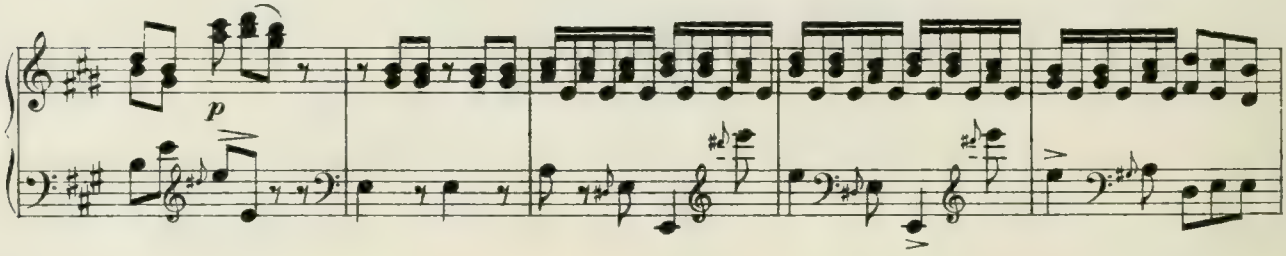
(fol. 7b)

Schluß der Aria: Lewa, Beara, Tiegerthier.

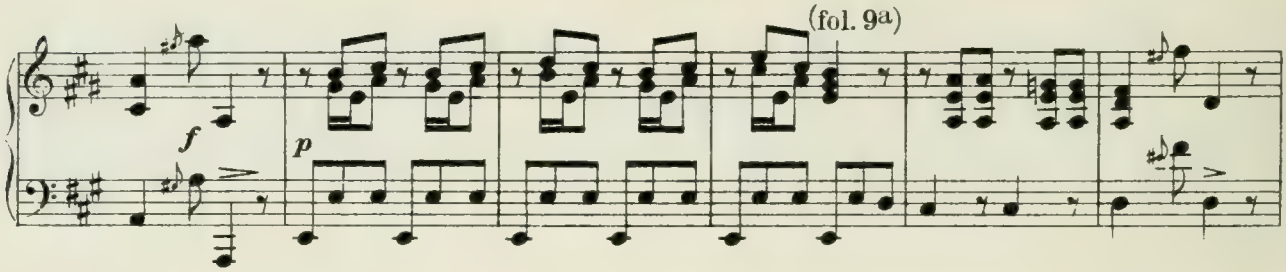


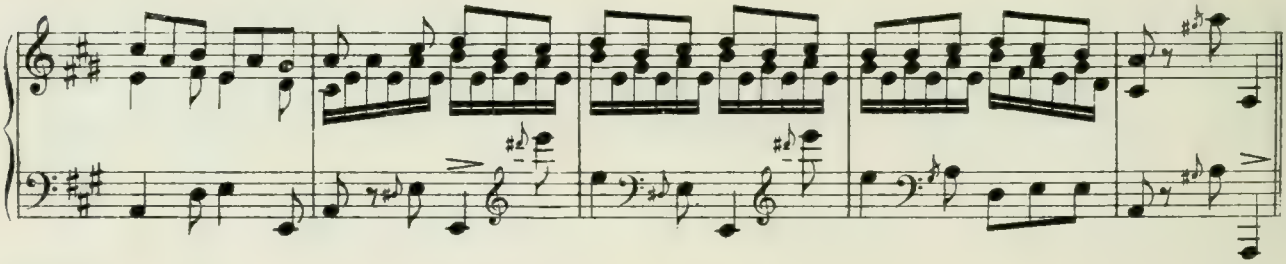
(fol 8a) **Aria**: Sein Diener, Herr Esel, mit Nahma.





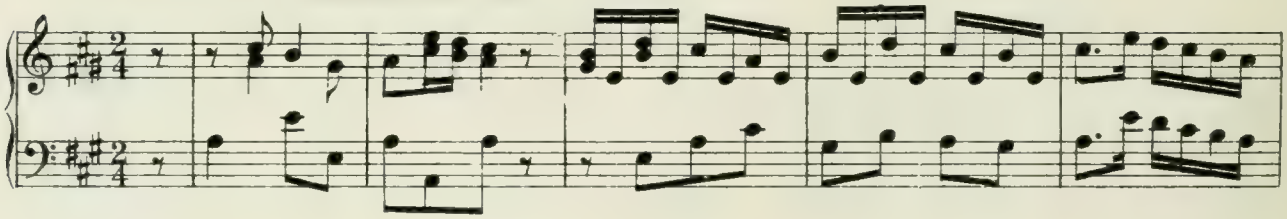
(fol. 9a)

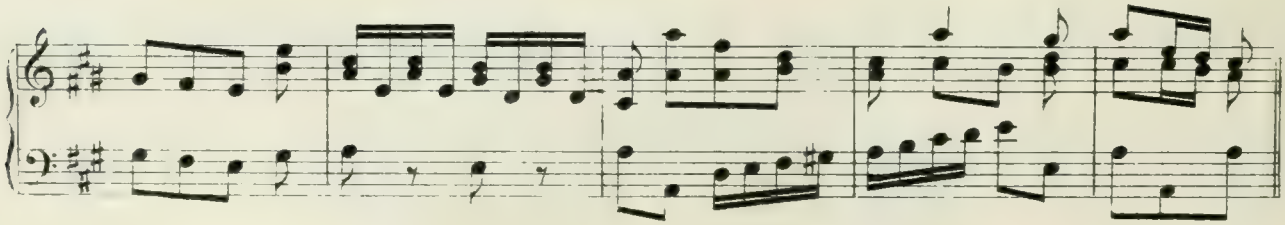




(fol 9b)

Aria: Wänn i melancholisch wär.





ANHANG.

CREATIO ADAMI

EJUSQUE

IN PARADISUM INTRODUCTIO

REATUS CULPA ET POENA.

AUTHORE

CL. DÑO SEBASTIANO SAILER.

1744.

(Handschrift 8° im Museum Ferdinandeum in Innsbruck. Sign.: F. B. 9371, 7 fol.)

PROLOGUS.

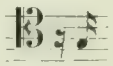
Auditores Spectatissimi honorandissimique convivae!
Ut video, vobis fluunt in ora Salivae,
Titillat curiositas, et estis anheli
Quid velim mea producere cheli;
Dico: Peccatum originale
Nobis omnibus hucusque fatale,
In mundum qui irrepserit,
Paradisum nobis clepserit
Hoc vobis denuo nato
Semel adhuc propono spectaculo.
Spero tamen, quod faveatis,
Unicum rogo vos, ut caveatis,
Me credere Deo ter optimo Maximo,
Quem omnes adoramus genu famulo,
Injuriam velle facere,
Nec Adamo aut Evae sanctis Protoparentibus
Qui actâ seriâ pro peccato poenitentia
Aeternum morantur in coelestibus.
Dico brevi: rem totam profero
Ut eam considerent simplices Suevi,
Idiomato rustico
Hoc pro prudentibus et Sapientibus.
Recit. Cui semper in fronte stant rugae
Cui creant fastidium nugae
Honestus cui risus
est gravis invisus,
Huic est heteroclita mens.
Non semper est tempus plangendi
Est tempus subinde ridendi.
Hinc quaedam cantabo,
Non multum curabo,
Si rodat me criticus dens.

REVISIONSBERICHT.

I. K. k. Hofbibliothek Wien, Handschrift Suppl. mus. 211.

Fol. 1 a und b. Die verschiedenen rhythmischen Ungenauigkeiten des Originals (so in Takt 2, 7, 9 und 15 die weggelassene Punktierung, bezw. die unrichtige Einteilung der Notenwerte) wurden vollkommen beibehalten, um eine vollständig getreue Wiedergabe des Originals zu bieten; von einer Emendation konnte umso leichter abgesehen werden, als diese sich ja auf den ersten Blick von selbst ergibt. Die betreffenden Stellen wurden durch ein beigesetztes (sic) ersichtlich gemacht. Dieser modus wurde durch das ganze Stück hindurch auch für sämtliche übrigen Nummern beibehalten.

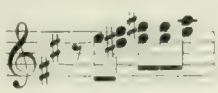
Fol. 6 a. Auch hier ist aus demselben Grunde wie dem in der vorigen Anmerkung angeführten die im Original gänzlich unklare und unrichtige Rhythmisierung ohne den Versuch einer Emendation beibehalten und notengetreu wiedergegeben worden. Die erste Note in Adams Part:



So

ist im Original nicht ganz deutlich notiert: die Fahne derselben ist etwas verwischt und undeutlich, so daß sie ebensogut als 𝅘𝅥𝅯 wie als 𝅘𝅥𝅰 gelesen werden kann; in keinem der beiden Fälle stimmt die Einteilung der Notenwerte, ebenso wie auch in dem Part Gott Vaters und des Basses sich analoge Unstimmigkeiten finden. Ein Blick auf die Fassung dieser Stelle in Musikbeilage II klärt die Frage der Rhythmisierung dieses Passus vollkommen auf.

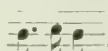
Fol. 6 b. Takt 5 (exklusive des Auftakts der Arie): das ♯ bei



fehlt im Original; die Ergänzung ergibt sich als selbstverständlich.

Fol. 11 a. Takt 2 (exklusive der zweiten Takthälfte des von der vorigen Seite herübergehenden Taktes): der Baßschlüssel vor fehlt im Original. Ebenso enthält derselbe Takt im Part Adams als letzte Note irrtümlich: statt richtig: . Takt 4: im letzten Achtel des Basses fehlt die Vorschlagsnote; daß sie aber beabsichtigt war, zeigt ein dem auf der d-Linie vorgesetztes kleines Kreuz: sowie auch die Analogie mit der korrespondierenden Stelle des vorhergehenden Taktes. Takt 9: im Tenorpart (Adam): . In derselben Stimme im Takt

Esel –

10: das dritte Achtel im Auftakt irrtümlich als 𝅗𝅥 notiert:  . Takt 13: im Tenorpart notiert:

und Aver

. Ebenso im Basse irrtümlicherweise das erste Achtel als Viertel notiert.

Fol. 13 a. Takt 5 (exklusive des Auftakts der Arie): im Basse fehlt das ♮ vor der unteren Note:

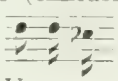
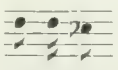
Fol 13 b. Takt 1 (zweite Takthälfte des von der vorigen Seite herübergehenden Taktes): bei den Triolenfiguren der rechten Hand fehlt die Bezeichnung durch 3, ebenso in Takt 2 bei den Sechzehnteltrioten der linken Hand.

In Nr. XIV fehlt im Auftakt der Klavierbegleitung die Achtelpause. In Takt 2 derselben Arie steht im Tenorpart statt „uina" irrigerweise: „kuina".

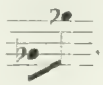
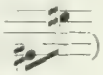
Fol. 14 a. Takt 4 (exklusive der zweiten Hälfte des von der vorigen Seite herübergehenden Taktes): im Original ist der Tenorpart (Adam somnians) gleich direkt nach der letzten Note Gott Vaters in dessen Stimmpart, nur mit Vorsetzung des Tenorschlüssels, eingetragen, so daß die in unserer Wiedergabe der Handschrift den letzten Takt im Stimmpart Gott Vaters ausfüllenden Pausen im Original fehlen. Auch hier ist die unrichtige Einteilung der Notenwerte der von Adam nach Strophe 2 und 3 recitando vorgetragenen Worte mit all ihren Unstimmigkeiten genau so wiedergegeben, wie sie die Handschrift enthält. Ein Blick auf die Fassung dieser Stelle in Musikbeilage II gewährt auch hier wieder volle Aufklärung über die Rhythmisierung dieses Rezitativs.

Fol. 22 b. Takt 3 (exklusive des Auftakts der Arie): in der Klavierbegleitung irrtümlicherweise statt der letzten Viertelpause im Original eine Achtelpause (in der rechten Hand). Takt 4: im Basse fehlt die Klammer beim oberen c: . Takt 5: das ♮ vor dem letzten Viertel des Basses fehlt im Original.

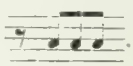
Fol. 23 a, letzter Takt: im Basse die letzte Note versehentlich: (statt:) notiert.

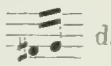
Fol. 24 a, Takt 5 (exklusive des Auftakts): im Tenorpart statt: 
Vater weard
unrichtigerweise notiert:

Vater weard

Fol. 27 a, Takt 6 (exklusive des Auftakts): im Tenorpart statt der dritten Achtelpause irrtümlich eine Sechzehntelpause notiert.

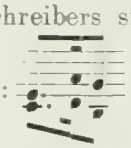
Fol. 29 a, letzter Takt und 29 b, Takt 1: im 2. und 3. Viertel des Basses fehlen vor jedem zweiten Achtel (in  , bezw. ) das ♭, bezw. ♮.

Fol. 29 b, Takt 3: im ersten Achtel des dritten Viertels des Systems der linken Hand ist versehentlich (statt:) notiert.

Fol. 34 b, Takt 1: im Baß versehentlich ein Achtel zu viel notiert:  . Takt 11: im dritten Achtel des Basses fehlt die Achtelpause im Original. Takt 16: im Stimmpart Gott Vaters fehlen die den Rest des Taktes füllenden Pausen.

Fol. 35 a, Takt 1: im System der rechten Hand statt des ersten Achtels im Original (trotz der für das zweite Achtel gesetzten Pause) eine Viertelnote. Takt 4: im fünften Achtel der rechten Hand fehlt im Original vor dem ersten Sechzehntel:  das ♯.

II. G. B. Hofbibliothek Karlsruhe: 777 Sebastian Sailer.

Arie Nr. III, letzter Takt: infolge eines Versehens des Schreibers sind die drei ersten Noten dieses Taktes:  in der zweiten Violinstimme noch in den vorangehenden Takt einbezogen, und erst nach ihnen der abschließende Taktstrich gesetzt worden.

Arie Nr. XI, Takt 7 (exklusive des Auftakts): im Basse (1. Viertel) statt des im Original infolge eines Schreibversehens: .

Arie Nr. XVI, Takt 6 (exklusive des Auftakts): in der Baßstimme der Originalhandschrift fehlt dieser Takt.

Arie Nr. XVII, Takt 15 (zweites Achtel): in der Baßstimme des Originals fehlt das ♯.

Arie Nr. XVIII, Takt 5 (exklusive des Auftakts): in der Baßstime des Originals sind die drei Viertel dieses Taktes infolge eines Schreibversehens als Achtel notiert.

Arie Nr. XX, Takt 6: in der Baßstimme der Originalhandschrift ist dieser Takt infolge eines Versehens des Schreibers doppelt notiert.

Arie Nr. XXIX, Takt 5 (exklusive des Auftakts): in der zweiten Violin- wie auch in der Baßstimme des Originals ist dieser Takt versehentlich doppelt notiert.

Bezüglich der Tempo- und Vortragsbezeichnungen der verschiedenen Arien ist zu bemerken, daß erstere bisweilen für eine und dieselbe Arie in den verschiedenen Stimmen verschieden sind: so trägt beispielsweise Arie XI im Tenorpart die Tempobezeichnung „Aria lente“ (sic!), während die Instrumentalstimmen die Vorzeichnung „Vivace“, bezw. „Moderato“ aufweisen; ähnlich zeigt Arie Nr. XVIII in drei verschiedenen Stimmen die Bezeichnun-

gen „Aria lente" (sic!), „Moderato" und „Andante", Nr. XIX die: „Lente" (sic!) und „Andante", Nr. XIV: „Andante moderato" und „Moderato" usw. Wo also solche Divergenzen hinsichtlich der Tempobezeichnungen in den verschiedenen Stimmen auftreten, habe ich dies in der Musikbeilage II dadurch ersichtlich zu machen gesucht, daß ich die Tempovorzeichnung des betreffenden Gesangspartes, der diese Arie enthält, als Hauptbezeichnung neben der Nummer der Arie dem System der Singstimme vorsetzte, die in den übrigen Stimmen notierten eventuell abweichenden Tempobezeichnungen dagegen am Beginne des Klavierauszugspartes vermerkte. In diesem Sinne also sind die gelegentlich einander widersprechenden verschiedenen Tempobezeichnungen einer und derselben Arie in den vorliegenden Musikstücken zu verstehen.

III. K. k. Hofbibliothek Wien: Druck „Adams und Evens Erschaffung" 1783.

Die Notierungen dieses Druckwerkes sind in Musikbeilage III genau so, d. h. also mit genau denselben Fehlern in rhythmischer, melodischer und tonaler Hinsicht, sowie mit genau derselben ungenauen, fehlerhaften oder direkt sinnlosen Unterlegung der Textesworte und derselben gelegentlich unrichtigen Takteinteilung wiedergegeben, wie sie sich an Ort und Stelle vorfinden. Ebenso sind auch die mit je einer eigenen Textsilbe unterlegten und daher ohne Bindebalken, als selbständige Noten (♪♪, nicht ♫), zu notierenden Töne der Melodien in genau derselben fehlerhaften Notierung mit Bindebalken wiedergegeben, wo und wie sie an den betreffenden Stellen des Druckes erscheinen. Um aber an allen diesen Stellen unserer Musikbeilage ersichtlich zu machen, daß die fehlerhafte Notierung der betreffenden Stelle nicht etwa ein Druckfehler unseres Wiederabdruckes ist, sondern daß sie genau dem Wortlaute des Originals entspricht, sind alle derartigen Stellen durch ein beigesetztes (sic) ersichtlich gemacht worden. Das NB* in Takt 2 der Nr. X bedeutet, daß im Original der Taktstrich fehlerhafterweise an der in unserer Musikbeilage durch den punktierten Taktstrich: ⋮ angedeuteten Stelle steht, nicht — wie in unserer Wiedergabe korrigiert worden ist — an der durch NB. vermerkten richtigen Stelle. Die gelegentlich vorkommenden Schlüsselfehler des Herausgebers des Druckes von 1783 ergeben sich dem aufmerksamen Leser sofort bei der Vergleichung mit dem musikalischen Wortlaute der Arien in den Musikbeilagen.

IV. K. k. Hofbibliothek Wien: Cod. 19.198.

Die Notierungen dieser Handschrift zeichnen sich im allgemeinen durch Genauigkeit und Sorgfalt aus; Fehler in rhythmischer Hinsicht (irrige Bemessung der Notenwerte bei der Takteinteilung) finden sich nur an vier Stellen, die in der Musikbeilage IV alle durch ein beigesetztes (sic) ersichtlich gemacht sind, nämlich: in der Taktvorzeichnung von Nr. VIII, wo irrig $^3/_8$ statt $^3/_4$ vorgezeichnet ist, in Takt 3 von Nr. XI, wo die beiden letzten Noten als notiert sind (statt richtig:), in Takt 2 von Nr. XII, wo statt richtig: steht, und in Takt 7 von Nr. XVI, wo der Schreiber unrichtigerweise: (statt vermutlich: oder) geschrieben hat. Sonstige Schreibfehler, die aber zum Teile gleich an Ort und Stelle noch vom Schreiber selbst korrigiert worden sind, finden sich noch in Takt 3 von Nr. IV, wo an Stelle der beiden letzten Viertel: ursprünglich: geschrieben stand, in Takt 3 von Nr. XVII, wo (statt richtig:), in Takt 1 von Nr. XIX, wo statt: eine undeutliche, eher als: zu lesende Note, und in Takt 3—4 von Nr. XXII, wo statt: irrigerweise steht. Der wichtigste und augenfälligste Schreibfehler — doppelt bedeutsam, da er konsequent durch alle Melodienotationen der ganzen Handschrift hindurchgeht — ist der, daß beharrlich der Mezzosopranschlüssel vorgezeichnet ist, trotzdem die Lesart in diesem Schlüssel an vielen Stellen harmonisch und melodisch ganz unmögliche Fortschreitungen und Tonverhältnisse ergibt, zumal auch in der ganzen Handschrift jegliche Vorzeichnung von Versetzungszeichen fehlt, selbst an jenen Stellen, wo die durch den vorgezeichneten Schlüssel angezeigte Lesart chromatische Akzidentien unumgänglich erforderte. Bei dem harmonisch wie

melodisch so ungemein einfachen Charakter der vorliegenden Melodienotierungen gestaltet sich jedoch die Korrektur dieses Fehlers überaus leicht und selbstverständlich: die Tatsache, daß bei Annahme der Tenorschlüsselvorzeichnung sich 11 von den 23 Arien der vorliegenden Handschrift ohneweiters so wie sie hier stehen, d. i. ohne jede Hinzufügung von Versetzungszeichen, als vollkommen in Ordnung und natürlichen Tonverhältnissen sich bewegend ergeben, legt die Annahme nahe, daß der Schreiber aus irgendeinem Grunde irrigerweise statt des in seiner Vorlage vermutlich notierten Tenorschlüssels den Mezzosopranschlüssel schrieb, d. h. also: das Schlüsselzeichen statt auf der vierten auf der zweiten Linie eintrug. Von dieser Voraussetzung ausgehend, wurden denn in allen übrigen Nummern der Handschrift, wo sich bei der Leseart im Tenorschlüssel Versetzungszeichen als notwendig ergaben, diese durch kleine, über die betreffende Note gesetzte ♯, bezw. ♭, angedeutet.

V. K. k. Hofbibliothek Wien, Cod. 19.302.

In Musikbeilage V wurden nur jene musikalischen Notierungen der Handschrift Cod. 19.302 zusammengestellt, die von den in Musikbeilage I zum Abdruck gelangten Notationen der Wiener Handschrift (Suppl. mus. 211) irgendwie abweichen. Wie dort, so sind auch hier die räumlichen Ausdehnungsverhältnisse der musikalischen Partien der Handschrift durch Vorsetzung der Folionummer der Originalhandschrift, auf Fol. 1 auch der Zeilenzahl, ersichtlich gemacht worden. Schreibfehler finden sich in dieser Handschrift sehr wenige: alles zeugt vielmehr von der Aufmerksamkeit und Sorgfalt des selbständig arbeitenden Musikers, nicht von der Gedankenlosigkeit eines mechanisch kopierenden Abschreibers. Auch die — trotz aller Flüchtigkeit des Schriftduktus — doch recht saubere und nette, in charakteristischer Weise „ausgeschriebene" Schrift zeigt die Gewandtheit eines Musikers, der schon viel und seit langem zu schreiben gewohnt ist und so auch bei eiligster Niederschrift stets das Ganze vor sich hat sowie die einzelnen Details nie aus den Augen verliert. So sind denn von Schreibfehlern in den ganzen hier wiedergegebenen Partien nur drei aufzufinden: in Takt 9 des Rezitativs ist in der Bassocontinuo-Stimme eine Viertelpause zu viel und im selben Takte fehlt im Stimmpart Gott Vaters (bei „Erda") die Punktierung des vorletzten Achtels; schließlich ist in Takt 8 der Arie „Er goth jo it" (Fol. 3 b) die letzte Note ein Achtel statt richtig ein Sechzehntel. Auch wechseln öfters (so z. B. in der Arie „Sein Diener, Herr Esel" auf Fol. 8 a, ähnlich auf Fol. 9 a) die Vorschläge 𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅯 wahl- und unterschiedslos miteinander. Die auf Fol. 1 und 3 b zwischen den Zeilen hingekritzelten Skizzen und Entwürfe einzelner technischer Details sind oben im Texte eingehender besprochen worden. Besonders interessant sind für die Entstehungsgeschichte der in der Wiener Handschrift fertig vorliegenden Fassung die letzten vier Takte der Arie „Er goth jo it" (auf Fol. 3 b der vorliegenden Handschrift), bezw. die letzten zwei Takte der Arie „Roth nu, i will dir's b'stau" (auf Fol. 5 a ibid.), die zweimal (in letzterer Arie ein Takt sogar dreimal!) niedergeschrieben wurden; die erste Niederschrift wurde dann vom Schreiber durchstrichen und durch die zweite ersetzt. Die durchgestrichenen Partien sind in unserer Musikbeilage durch die punktierte Linie ⋯, bezw. ⋯, ersichtlich gemacht. Auch die weiteren Notierungen von Fol 5 b ab sind für die Arbeitsweise des Autors der Handschrift recht charakteristisch, da sie — wenn auch nicht in so großem Umfange wie die beiden vorhin erwähnten Partien — zeigen, wie sorgfältig der Bearbeiter bei der Übertragung in die Reinschrift (Cod. Supp. mus. 211) noch an kleinen Details besserte und feilte.

Inhalt.

Seite

Sebastian Sailers „Schöpfung“ in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 3

Anmerkungen 66

Musikbeilagen I., II., III., IV., V. 71

Anhang 169

Revisionsbericht 171

BINDING SECT. OCT 2 4 1966

ML
1729
.3
L27

Lach, Robert
Sebastian Sailers
"Schöpfung" in der Musik

1097120

ML
1729
.3
L27

Lach, Robert

Sebastian Sailers "Schöpfung" in der Musik

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 08 16 07 016 1